1.25
— 30

Harmonie- und Musiklehre.

Zweiter Teil.

Formenlehre, Organik und Geschichte der abendländischen Musik

für

Seminaristen und Musikschüler



von **L. Heinze,**

Königl. Seminaroberlehrer.

Dritte Auflage.

Breslau.

Heinrich Handels Verlag.

Vorrede zur 1. bis 3. Auflage.

Der vorliegende zweite Teil der „Musik- und Harmonielehre" enthält die „Formenlehre", die „Organik" und „eine kurze Geschichte der abendländischen Musik". Es soll ein „Repetitionsbuch" für die Seminaristen sein. Deshalb sind diese drei Materien zwar möglichst kurz, doch in zusammenhängender Darstellungsweise behandelt worden, da der Verfasser der Ansicht ist, daß eine notizenhafte und abgerissene Behandlungsweise dieser Stoffe die Seminaristen für dieselben weder erwärmen, noch bei Wiederholungen als ausreichend sich erweisen kann. Die Illustrationen zur Orgellehre fehlen. Der Verfasser hielt dieselben für nicht notwendig, da durch die Anschauung der Orgelteile an der Orgel selbst, die ja in keinem Seminare fehlt, mit größerem Erfolge unterrichtet werden kann, als durch doch immer nur wenig genügende Abbildungen. Wünsche und Ratschläge werden dankbar entgegengenommen und finden möglichste Berücksichtigung.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Formenlehre.

Formenlehre und ihre Anwendung.

II. Die Organik.

III. Geschichte der Musik.

I. Formenlehre.

Formenlehre und ihre Anwendung.

Allgemeines.

Die Formenlehre giebt uns Aufschluß über die verschiedenen Kunstformen. Letztere sind die Träger der verschiedenen musikalischen Ideen, welche in der äußeren Gestalt, im Bau, in der Folge, Anordnung, Verbindung und Zahl der einzelnen Sätze eines Tonstückes ihren Ausdruck finden. Wir finden in Liedern, Tänzen, Klaviersonaten, Ouverturen und sonstigen Tonstücken bei aller Verschiedenheit des Ausdrucks in betreff der Anordnung und Folge der Gedanken (der Sätze) eine große Übereinstimmung, und in dieser Übereinstimmung der äußeren Form ist die Kunstform begründet. Sie vermittelt durch die Übersichtlichkeit der Anordnung der Gedanken das Verständnis der Tonstücke. Hiernach findet es seine Begründung, daß nicht allein der Schaffende (der Komponist), sondern jeder, welcher den Sinn und das Verständnis einer Komposition sich erschließen will, Kenntnis dieser Kunstformen sich aneignen muß. Wir unterscheiden homophone, polyphone und gemischte Kunstformen. Bevor jedoch von diesen Kunstformen die Rede sein kann, muß einiges über die Melodie und die Elementarformen vorausgeschickt werden.

Die Melodie, der Satz und die Periode; das Motiv.

Unter Melodie im engeren Sinne verstehen wir eine tonisch und rhythmisch geordnete, einen musikalischen Gedanken ausdrückende Tonfolge. Jede Melodie muß also sang- und spielbar sein, es muß ihr ein bestimmter Rhythmus zu grunde liegen und sie muß sich einer Ton- und Taktart anbequemen. Die Bestandteile einer jeden Melodie lassen sich auf die diatonischen und chromatischen Tonleitern und auf die Accordtöne zurückführen.

Eine Melodie, welche sowohl melodisch wie rhythmisch befriedigend abschließt, heißt ein Satz. Vereinigen sich zwei Sätze zu einem einheitlichen Ganzen, so heißt ihre Verbindung eine Periode. Die Sätze einer Periode sind gleich lang und verhalten sich zu einander wie ein Vordersatz zu seinem Nachsatze.

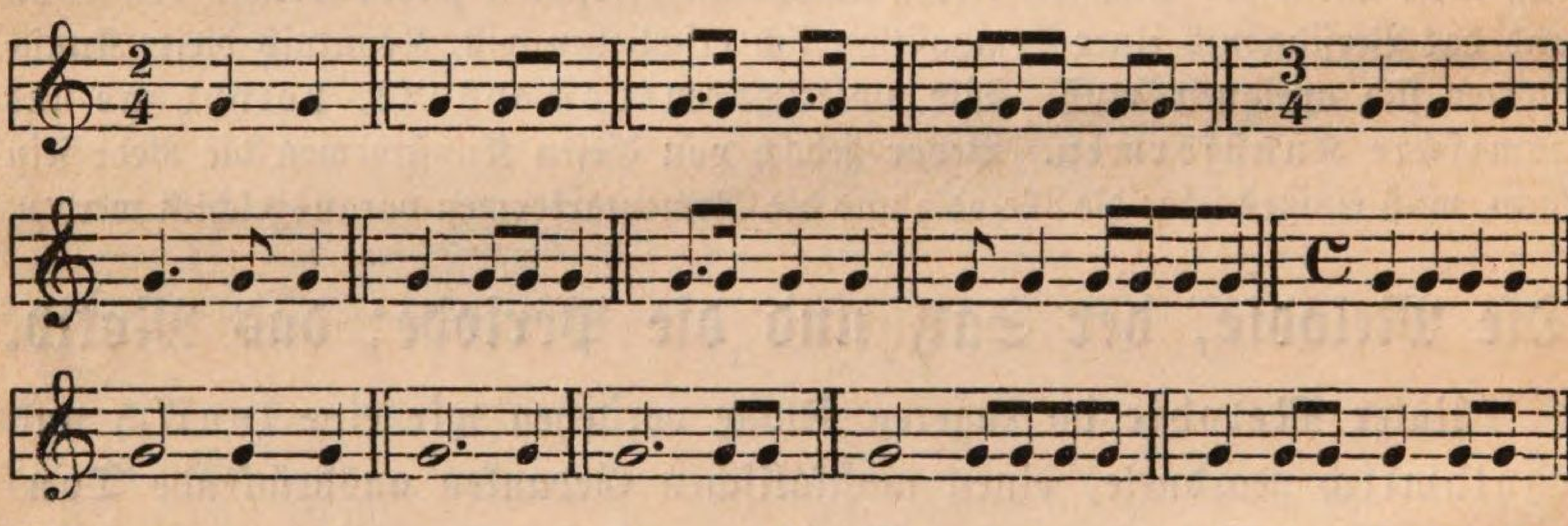


Eine Melodie ohne befriedigenden Abschluß heißt Gang. Schnell aufeinander folgende melodische Figuren heißen Passagen, Gänge. Stufenweise Gänge in meist schneller Bewegung, aus der diatonischen und chromatischen Tonleiter gebildet, heißen Läufer.

Rhythmische oder melodische Figuren, welche sich bei der Bildung von Melodieen wiederholen, nennen wir Motive. Es giebt rhythmische und melodische Motive.



Vorstehender Melodie liegt ein rhythmisches — ♩ ♫ ♩ — und ein melodisches — e g c e — Motiv zugrunde. Rhythmische Motive werden teils durch Zergliederung, teils durch Zusammenziehung, teils durch Zergliederung und Zusammenziehung der Taktteile gebildet. Wenn auch schon zwei Töne allein ein rhythmisches Motiv bilden können, so beginnen doch die interessanteren Gebilde erst mit drei und mehr Tönen.



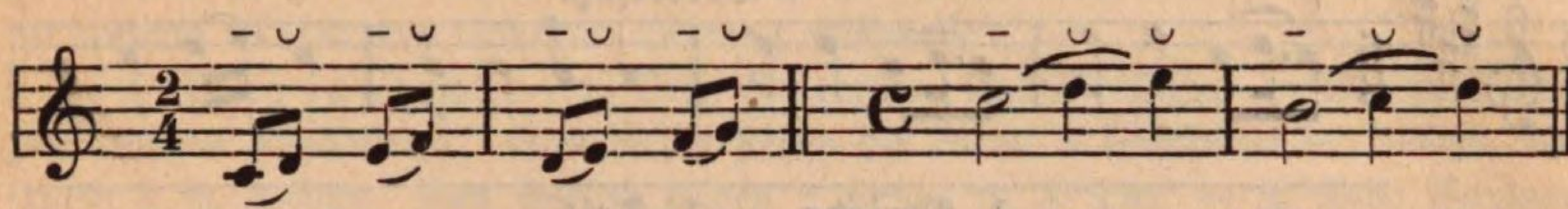
Anmerkung. Die Bildung der vorstehenden Motive ist nachzuweisen; es sind neue aufzufinden und hierbei auch die übrigen Taktarten zu verwenden.

Das melodische Motiv, als kleinstes einheitliches Glied einer Melodie, tritt in den meisten Fällen mit einem rhythmischen Motiv verbunden auf. Ein solches Motiv kann mannigfachen melodischen und rhythmischen Veränderungen unterliegen. Es kann z. B. in seinen Tonstufen verändert, a); es kann erweitert (vergrößert) b), verengert (verkleinert) c), verkehrt (umgekehrt) d) werden.





Die motivischen Bildungen verlangen eine feinere und mannigfaltigere, eine von der taktischen oft abweichende Betonung. Z. B.:





Was die Ausdehnung der Motive anbelangt, so können dieselben einzelne Taktteile, einen Takt, oder auch zwei und mehrere Takte umfassen. Motive letzterer Art bilden meist für sich allein schon einen Satz und heißen in dieser Form Themata.

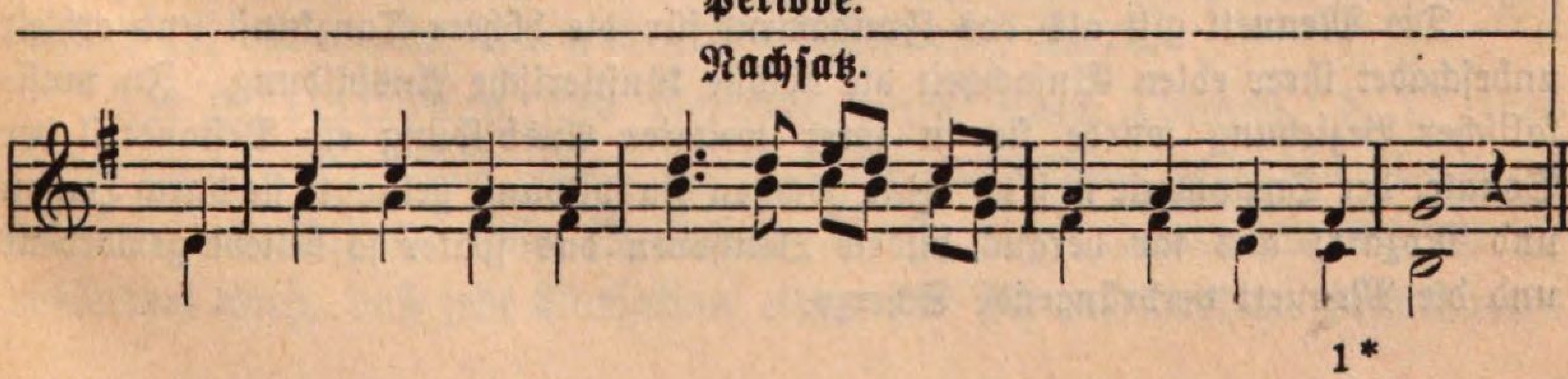
Homophone Kunstformen.

Die homophone Kunstform (Schreibweise) finden wir in denjenigen Kompositionen, in welchen nur eine Stimme die melodieführende Hauptstimme ist; die übrigen Stimmen sind meist nur harmonisch begleitende Nebenstimmen. Hierher gehört

die Liedform.

Die Grundbestandteile der Liedform sind der Satz und die Periode. Wir finden diese Form im gewöhnlichen Liede am einfachsten ausgeprägt. Treten zwei Sätze in das Verhältnis der Abhängigkeit oder Zusammengehörigkeit zu einander — Vorder- und Nachsatz — Periode —, so entsteht die einteilige Liedform.





Tritt ein Periodenpaar zu einem Ganzen zusammen, so entsteht der zweiteilige Liedsatz. Die Perioden, auch Teile genannt, verhalten sich zu einander ebenso, wie beim einteiligen Liedsatze die einzelnen Sätze.



Es giebt ferner eine drei- und mehrteilige Liedform. Die Sätze und Perioden des Liedes können teils durch Einleitungen, teils durch Anhänge erweitert werden.

In ihrer Anwendung begegnen wir der Liedform außer, wie schon gesagt, im einfachen Liede, in den Tanzformen, in der Marschform und in der Variationsform.

Wir finden bei den in der Tanzform komponierten Stücken einen Hauptteil und einen oder mehrere Nebenteile — Trios genannt, — deren jeder wieder aus zwei Teilen besteht. Hierher gehört die Menuett.

Die Menuett gilt als das Fundament für die höhere Tanzkunst und erhielt unbeschadet ihrer edlen Einfachheit die höchste künstlerische Ausbildung. In musikalischer Beziehung wurde sie in ihrer weiteren Ausbildung ein Bestandteil der Sonate, der Symphonie u. s. w. Zur höchsten Ausbildung gelangte sie durch Haydn und Mozart; aus ihr heraus bildete Beethoven das später so beliebt gewordene und die Menuett verdrängende Scherzo.

Analyse der Menuett aus der A-Dur-Sonate von Mozart.



1. Menuett. 1. Teil: Er besteht aus 2 Sätzen 1—11 und 11 — Reprise. 2. Teil: 3 Sätze (1—12) und 13 — Reprise. Leicht läßt sich bei allen 5 Sätzen die weitere Gliederung und ihre Bildung nachweisen.

2. Trio in D-Dur. 1. Teil: Interessant ist die Bildung dieses Teiles aus zweitaktigen Abschnitten. Von diesen stehen die ersten 3 Abschnitte in D-Dur, die letzten 4 in A-Dur. Den Schluß bilden 2 Koden in A-Dur. — 2. Teil: Vordersatz in E-Moll 1—8; Mittels. 8—16, in C-Dur beginnend, in D-Moll (Halbschl.) schließend. Die folgenden Takte 16—21 (Koden) führen in die veränderte Wiederholung des 1. Teiles hinein mit Abschluß in D-Dur.

Veraltete Tanzformen finden wir in den klassischen Musikwerken des 17. und 18. Jahrhunderts, namentlich bei J. S. Bach in seinen Suiten unter folgenden Namen: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, auch Giga u. a. m.

Unsere modernen Tänze — Walzer, Galopp, Polka, Polonaise — sind den alten würde- und charaktervollen Tänzen nicht zu vergleichen. Sie haben allerdings den Vorzug einer reicheren, doch sinnlicheren Melodie, der man, wie bei Lanner, Gungl und Strauß, Grazie und eine gewisse Poesie nicht absprechen kann. Fast alle diese Tänze sind zweiteilige Liedsätze, welche zu wiederholen sind (daher Reprisen genannt). In neuerer Zeit folgt diesen beiden Teilen gewöhnlich ein zweiteiliges Trio. Oft geht ihnen eine Introduktion voran; den Schluß macht eine besondere Koda.

Die Marschform ist der Tanzform im äußeren Baue gleich, denn auch sie besteht aus einem Hauptteile — Marsch, ein zweiteiliger Liedsatz, — an welchen sich ein ein- oder zweiteiliges Trio anschließt. In der Regel ist der Hauptteil von ernster und würdiger Haltung; das Trio dagegen, milden und weichen Charakters, liebt getragene, oft volksliederartige Kantilenen.

Analyse des „Marcia funebre" aus der Son. op. 26 von Beethoven.

Marcia. 1. Teil: Vorders. 1—4, Schluß auf V in Dur. Nachs. 5—8, Schluß auf III in Dur. 2. Teil: Vorders. 9—12, enharmonisch h-Moll, Schl. auf V in Dur. Nachs. 13—16, Schl. in der Durparallele D-Dur; ein Verbindungssatz, 17 bis 20, führt zurück nach der 1. Wiederh. des 1. Teiles mit neuem Nachs.; Schl. auf I.

Trio in As-Dur. 1. Teil besteht aus einem viertakt. Vorders., Schl. auf V. 2. Teil viertakt. Nachs., Schl. auf I. Hierauf folgt die Wiederholung des Marsches 1—30; das Ganze beschließt ein Anhang aus acht Takten in Form eines Orgelpunktes auf der Tonika, bestehend aus 5 Abschnitten, Koden.

Die Variationen sind Veränderungen eines Themas, d. i. eines einem ganzen Tonstücke oder einem Teile desselben zugrunde liegenden liedförmigen Satzes. Die Variation ist streng, wenn das Thema so verändert wird, daß jede Variation einen für sich bestehenden, dem Thema

rhythmisch ganz gleichen *Satz* bildet. Sie ist *frei*, wenn man sich weniger streng an die melodische und rhythmische Einrichtung des Themas hält. Dergleichen Variationen finden sich in einzelnen Andantes und Adagios der Sonaten und Sinfonieen der klassischen Meister.

Kurze Analyse der freien Variationsform.

1. Satz. Sonate von Haydn.



Menuett: 1. und 2. Teil mit Reprisen. *Trio*: 3. und 4. Teil (gleichnamige Molltonart). 5. und 6. Teil Menuett verändert, 7. und 8. Teil Trio verändert, 9. und 10. Teil Menuett neu verändert.

Polyphone Kunstformen.

Ein Tonsatz ist *polyphon*, wenn die Stimmen desselben sich in der Weise entwickeln, daß jede ihre eigene Melodie und ihren wesentlichen Inhalt hat; wenn so zu sagen jede Stimme eine Hauptstimme wird. Solche Stimmen nennt man *reale*. Zur polyphonen Kunstform zählen wir den *einfachen* und den *doppelten Kontrapunkt*, die *Imitation*, den *Kanon* und die *Fuge*.

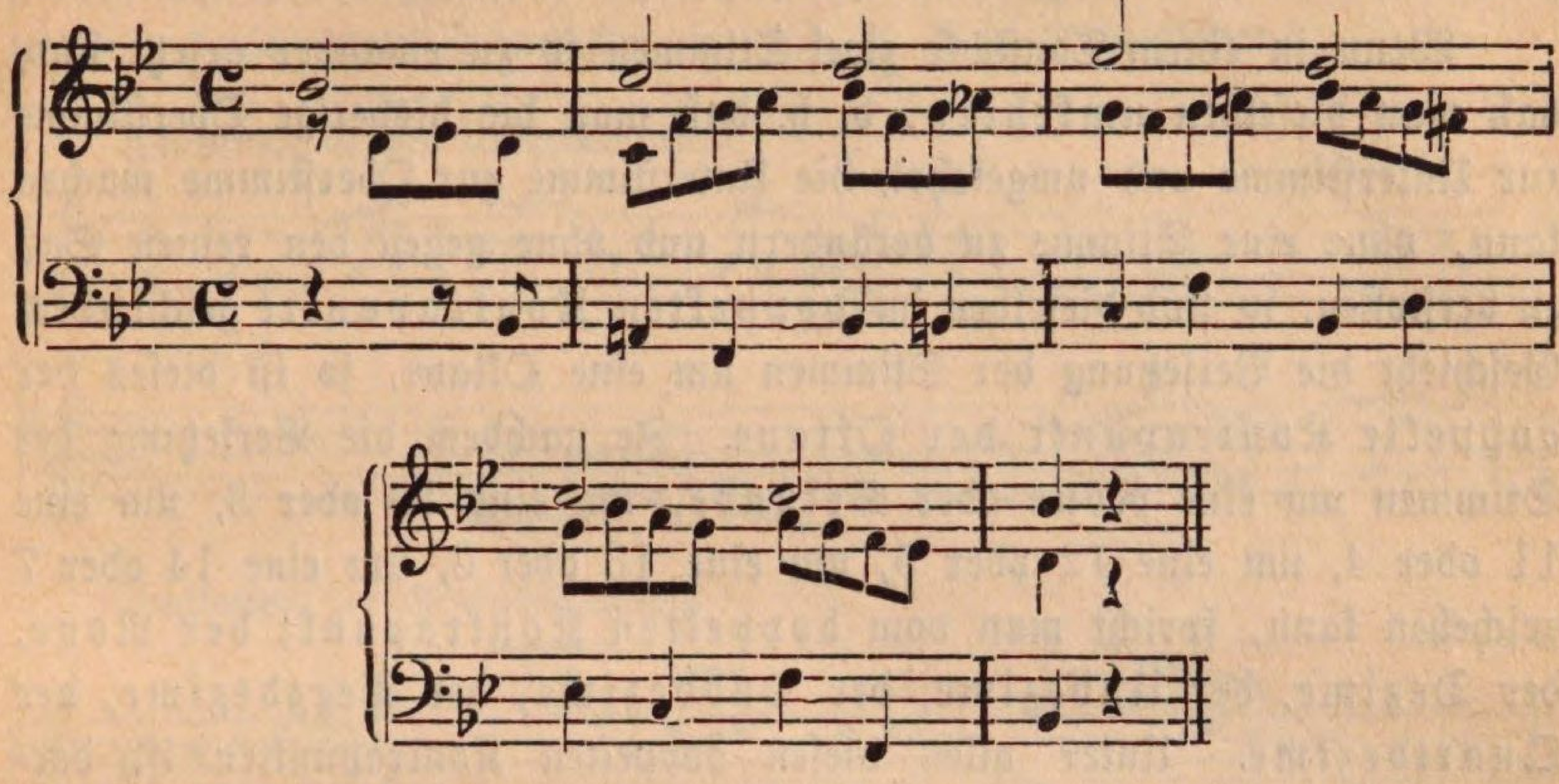
1. Der einfache Kontrapunkt.

Unter Kontrapunkt (punktum contra punktum, Punkt, d. i. Note gegen Note) versteht man die Erfindung einer oder mehrerer realen, nach bestimmten Regeln gesetzten Stimmen zu einer gegebenen anderen, welche Cantus firmus, fester Gesang, heißt. Der *einfache* Kontrapunkt unterscheidet sich vom *doppelten* dadurch, daß bei ihm ohne Verletzung der Regeln des reinen Satzes eine Versetzung der Stimmen, so daß z. B. die Oberstimme eine Mittel- oder Unterstimme werden kann, nicht möglich ist. Er kann zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig sein; auch kann der C. f. in jeder Stimme stehen. Die Regeln des reinen Satzes müssen streng beobachtet werden.

Dreistimmiger einfach-gleicher Kontrapunkt. C. f. (Es glüht ein Morgenrot herauf), in der Oberstimme. Die Noten haben gleichen Wert.



Dreistimmig einfach=ungleicher Kontrapunkt; die Noten haben ungleichen Wert.



Choral: Gottes Sohn ist kommen = figurierter Choral von Rink. C. f. in der Oberstimme, begleitet von drei figurierenden Stimmen.



2. Der doppelte Kontrapunkt.

Wenn in einem Tonstücke zwei Stimmen so zu einander gesetzt sind, daß man dieselben umkehren, d. h. daß man die bisherige Oberstimme zur Unterstimme und umgekehrt, die Unterstimme zur Oberstimme machen kann, ohne eine Stimme zu verändern und ohne gegen den reinen Satz zu verstoßen, so sind dieselben im doppelten Kontrapunkte geschrieben. Geschieht die Versetzung der Stimmen um eine Oktave, so ist dieses der doppelte Kontrapunkt der Oktave. Je nachdem die Versetzung der Stimmen um eine None oder Sekunde, um eine 10 oder 3, um eine 11 oder 4, um eine 12 oder 5, um eine 13 oder 6, um eine 14 oder 7 geschehen kann, spricht man vom doppelten Kontrapunkt der None, der Dezime, der Undezime, der Duodezime, der Terzdezime, der Quartdezime. Unter allen diesen doppelten Kontrapunkten ist derjenige der Oktave der brauchbarste und beliebteste; derjenige der Dezime und Duodezime kommt ungleich seltener vor, während die übrigen mehr zu den Künsteleien zu zählen sind.

Zweistimmiger doppelter Kontrapunkt in der Oktave.



Umkehrung.



3. Die Nachahmung (Imitation).

Sie besteht darin, daß eine Stimme einen Gesang beginnt und fortsetzt, während eine zweite Stimme denselben wiederholt. Wiederholt, beantwortet die zweite Stimme den Gesang der ersten genau in denselben rhythmischen und Intervallverhältnissen, so ist die Nachahmung eine strenge — kanonische. Weicht die beantwortende Stimme bei möglichster Ähnlichkeit doch hier und da in Melodie und Rhythmik ab, so ist die Nachahmung eine freie. Erstere Nachahmung wird „Kanon“, letztere schlechthin „Nachahmung, Imitation“ genannt.

Die Imitation kann zwei-, drei- und vierstimmig sein. Es giebt Imitationen in der Prime, der Ober- und Unter-Sekunde, der Ober- und Unter-

Quint, der Ober- und Unter-Sext, der Ober- und Unter-Septime, der Ober- und Unter-Oktave, der None und gemischte, d. i. die Imitationen treten in verschiedenen Intervallen ein. (J. S. Bach, Inventionen.)

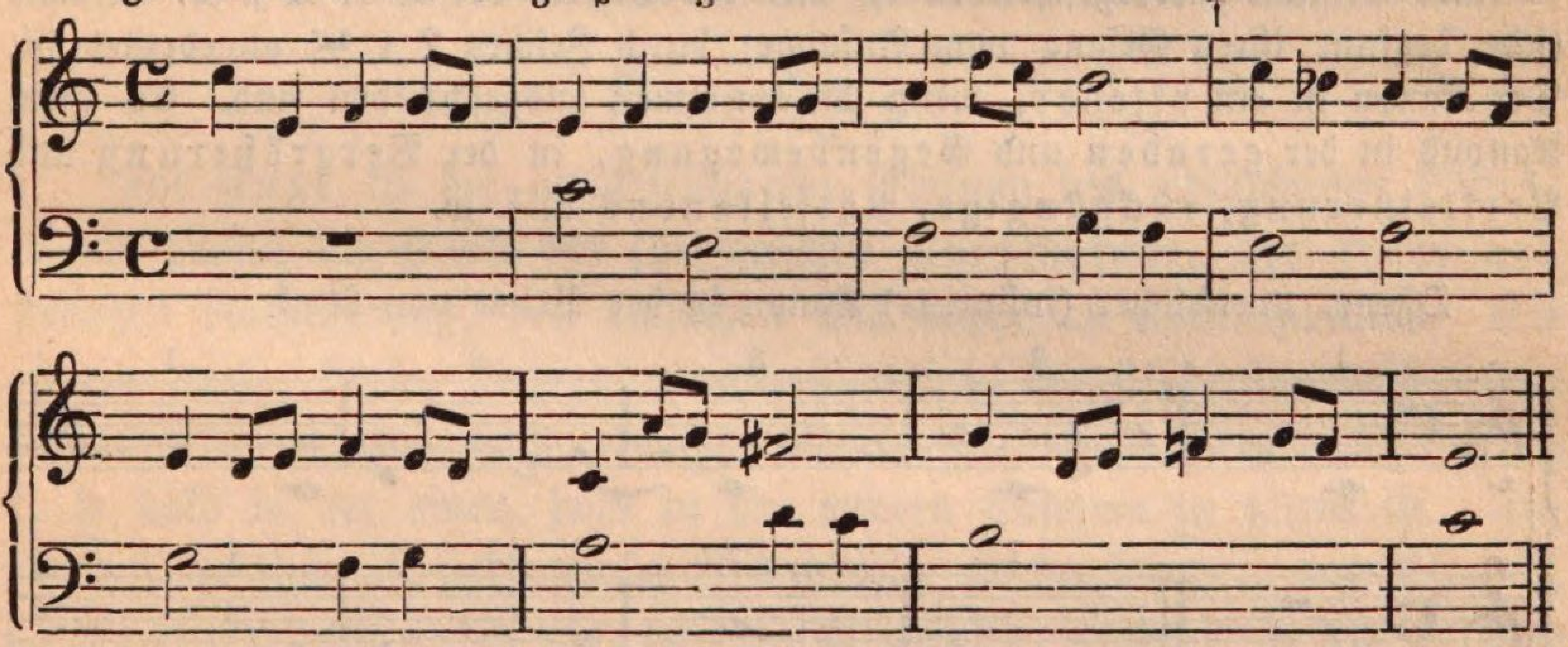
Imitation in der Unter-Quinte.



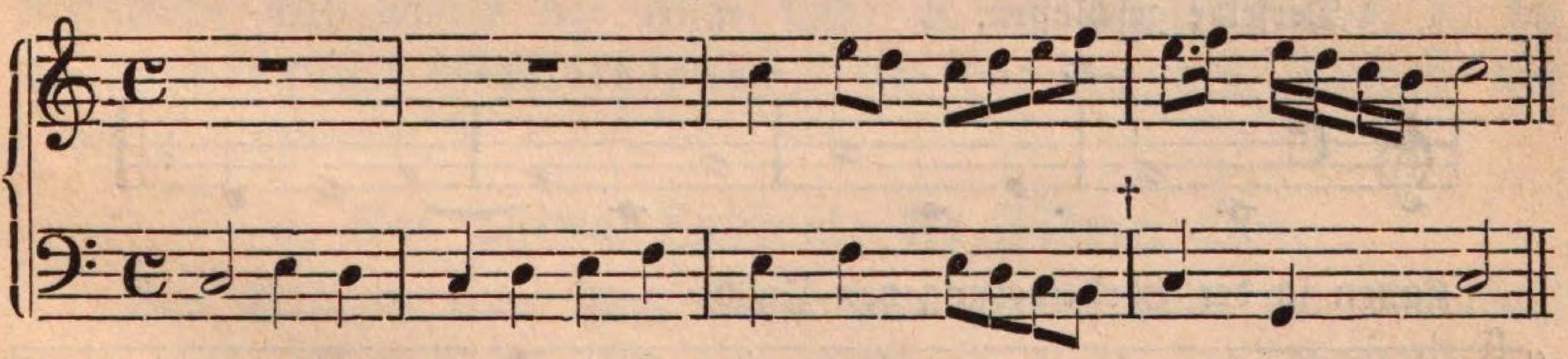
Imitation der Gegenbewegung.



Imitation in der Vergrößerung.



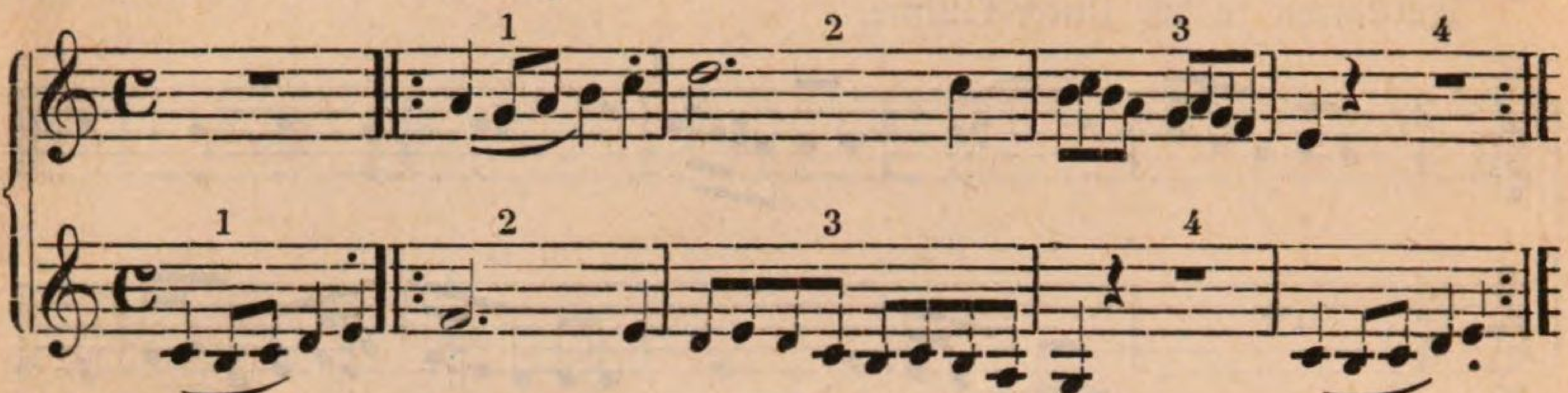
Imitation in der Verkleinerung.



Im Kanon findet die Imitation in der Weise statt, daß die zweite Stimme den Gesang der ersten (Thema) ganz genau, d. h. ohne Veränderung der Intervallfortschritte und des Rhythmus wiederholt. Es giebt Kanons in der Prime, Sekunde, Terz u. s. w. Mit

Ausnahme des Kanons in der Prime müssen alle übrigen im doppelten Kontrapunkte der Oktave geschrieben sein.

Kanon in der Ober-Sexte von Rink.

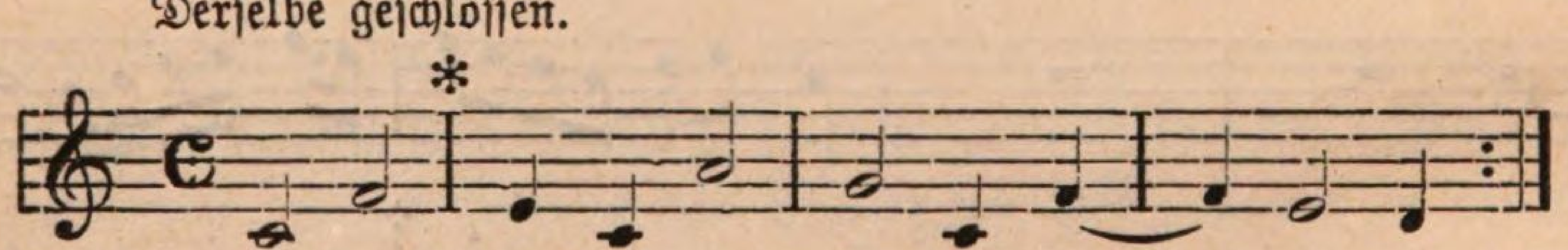


Endliche Kanons haben einen angehängten Schluß. Unendliche Kanons sind solche, deren Schluß wieder in den Anfang mündet und die an irgend einer passenden Stelle einen freien Schluß haben oder so beendigt werden, daß eine Stimme nach der andern aufhört. Bei dem Zirkelkanon setzt jede folgende Stimme ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer ein. Auf diese Weise wird ein bestimmter Kreis von verschiedenen Tonarten durchlaufen, welcher schließlich wieder in die Anfangstonart mündet. Der Kanon ist geschlossen, wenn derselbe nur in einer Stimme niedergeschrieben ist und der Beginn der 2. 3. u. s. w. Stimme (jede beginnt ihren Gesang vom Anfange) durch Zeichen § + 𝄋 angedeutet ist. Der Kanon ist ein offener, wenn die Stimmen ausgeschrieben sind. Es giebt Kanons in der geraden und Gegenbewegung, in der Vergrößerung und Verkleinerung, rückgängige, Rätselkanons u. s. w.

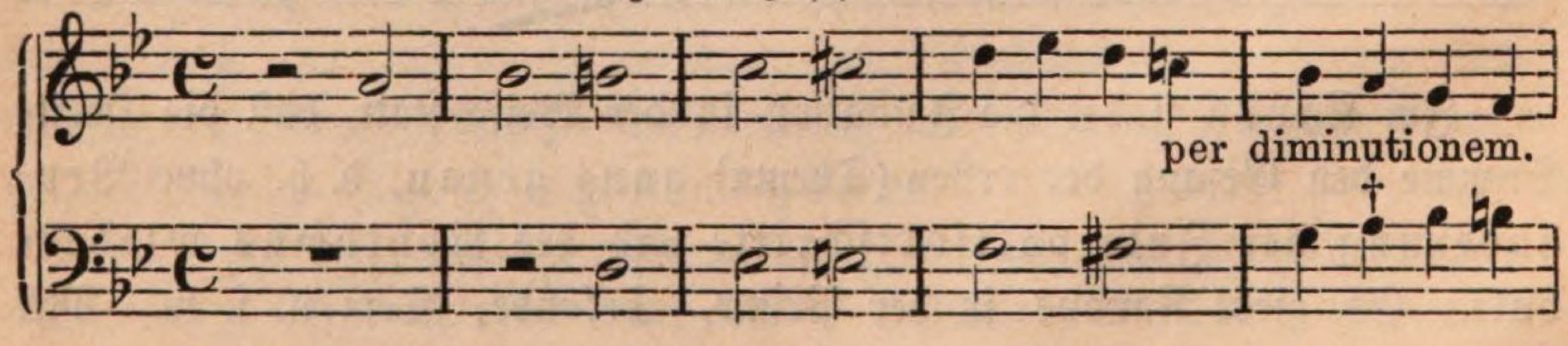
Offener unendlicher (infinitus) Kanon in der Prime von Rink.

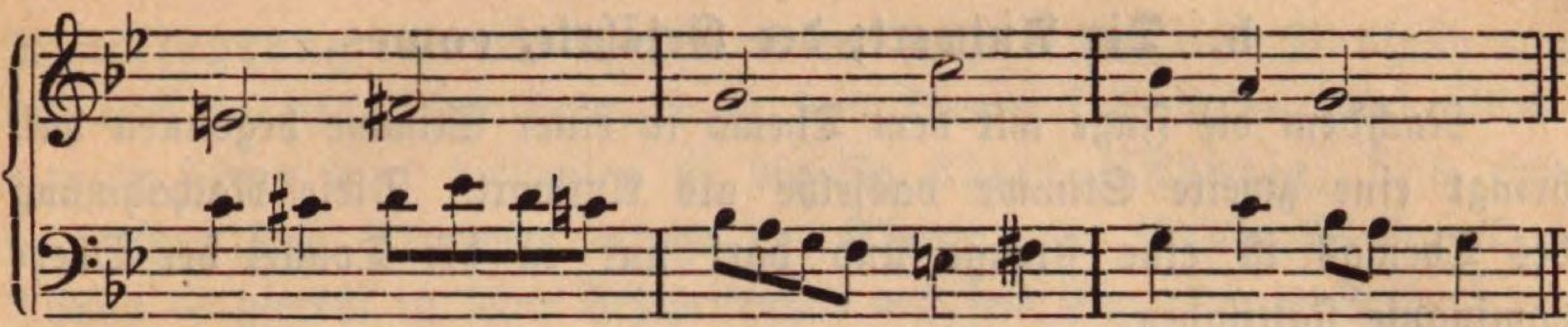


Derselbe geschlossen.

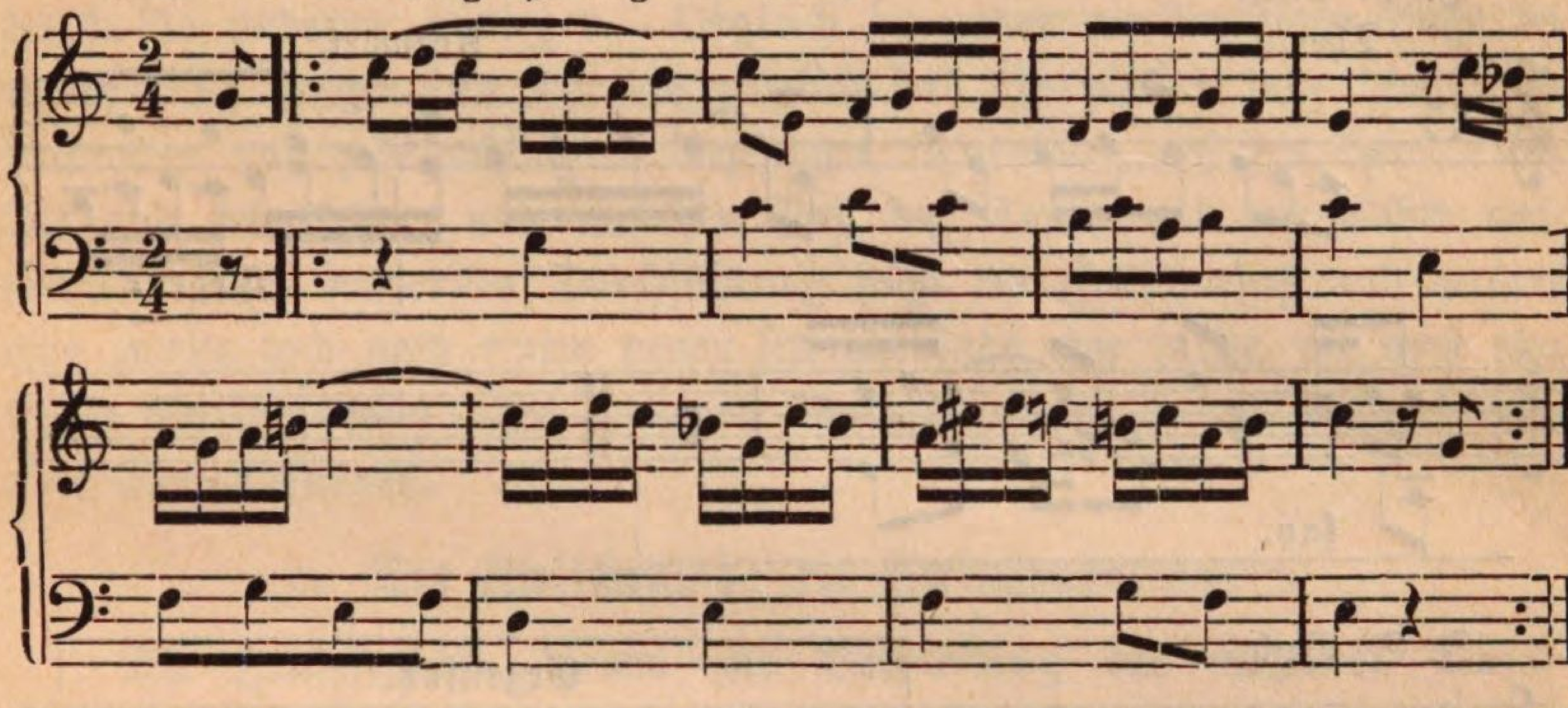


Kanon in der Verkleinerung von Fasch.





Kanon in der Vergrößerung von Rink.



Die Fuge.

Die **Fuge** ist die ausgezeichnetste Gattung des polyphonen Stiles; in ihr gipfelt die Kunst der thematischen Durchführung, der freien und strengen Nachahmung, des einfachen und doppelten Kontrapunktes. Sie ist ein zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein **bestimmtes** Thema nach gewissen Regeln der Kunst durchgeführt wird, d. h. bald in der einen, bald in der andern Stimme zu hören ist. Bei einer Fuge sind als wesentliche Bestandteile zu beachten: a. das **Thema**, b. die **Antwort**, c. der **Gegensatz** (**Gegenharmonie**), d. die **Durchführung**, e. der **Zwischensatz**, f. die **Modulationsordnung**. Nicht wesentliche Bestandteile der Fuge sind: g. die **Engführung**, h. die **Vergrößerung**, **Verkleinerung**, **Umkehrung** des Themas und i. der **Orgelpunkt**.

a. Das Thema, Subject; der Führer, dux.

Das Gelingen einer Fuge hängt zum großen Teile von der Wahl eines guten Themas ab. Es **soll nicht zu lang**, **rhythmisch** und **melodisch abgerundet**, **kanonisch** und **kontrapunktisch verwendbar**, einer **bestimmten** Tonart angehörig, **leicht faßlich** und **fließend** sein. Der größte Meister in der Kunst der Fuge, J. S. Bach, war auch in der Erfindung des Fugenthemas der genialste.

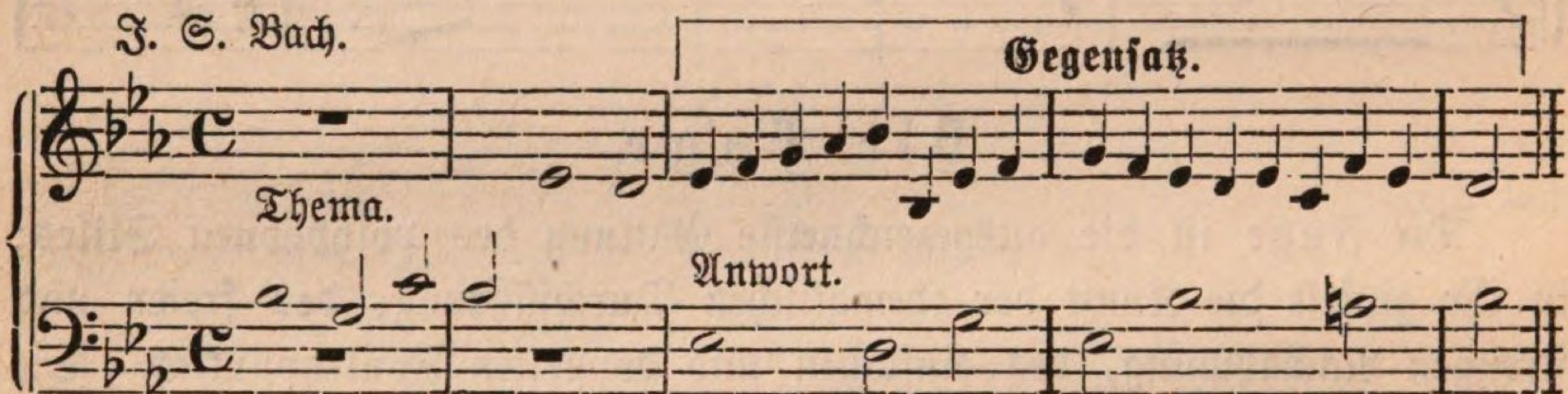
b. Die Antwort; der Gefährte, comes.

Nachdem die Fuge mit dem Thema in einer Stimme begonnen hat, bringt eine zweite Stimme dasselbe als Antwort. Diese Nachahmung des Themas ist eine strenge und darf nur in der Tonart der Oberdominante stattfinden.

J. S. Bach.



J. S. Bach.



c. Der Gegensatz; die Gegenharmonie.

Der Gegensatz ist die Fortsetzung des Themas als Begleitung der Antwort und gilt nächst dem Thema und seiner Beantwortung als der wichtigste Bestandteil der Fuge. Zum Thema soll er in melodischer und rhythmischer Beziehung einen wirklichen Gegensatz (Kontrast) bilden; doch kann er aus dem Thema herausgebildet werden. Ist das Thema einfach und ruhig, so soll der Gegensatz melodieenreicher und bewegter sein und zum Thema womöglich Gegenbewegung bilden. Siehe die Gegensätze in den beiden vorstehenden Beispielen.

d. Die Durchführung, der Wiederschlag, die Reperkussion.

In einer vierstimmigen Fuge beginnt eine Stimme mit dem Thema und eine zweite bringt die Antwort; hierauf erscheint in der dritten Stimme wieder das Thema und in der vierten die Antwort. Dieses Hindurchgehen des Themas durch alle vier Stimmen heißt die erste

Durchführung oder die Exposition der Fuge. Die erste Durchführung soll eine vollständige sein, d. h. das Thema soll in den vier Stimmen zu hören sein; bisweilen ist dieselbe übervollständig, d. h. eine der ersten drei Stimmen bringt das Thema zum fünften Male. Das Thema — hierbei ist seine Beschaffenheit und sein Charakter maßgebend — kann in einer jeden der vier Stimmen seine Wanderung antreten und durch die anderen fortsetzen. Obgleich bei einer vierstimmigen Fuge 24 verschiedene Folgen des Themas möglich sind, so bleiben doch immer die richtigsten und gebräuchlichsten diejenigen, in welchen auf den Sopran der Alt und umgekehrt, und auf den Baß der Tenor und umgekehrt antwortet. Nach der ersten Durchführung folgt ein Zwischensatz und darauf eine zweite und nach einem neuen Zwischensatze eine dritte, oft noch eine vierte Durchführung. Die weiteren Durchführungen heißen Wiederschläge oder Reperkussionen.

e. Der Zwischensatz; die Zwischenharmonie.

Die Zwischensätze dienen zur Verbindung der einzelnen Durchführungen; sie müssen deshalb auch die Modulationen derselben einleiten. Die Zwischensätze können aus Motiven des Themas, oder aus solchen des Gegensatzes, oder aus ganz freien Motiven und Gedanken gebildet werden. Am besten treten sie als Imitationen auf.

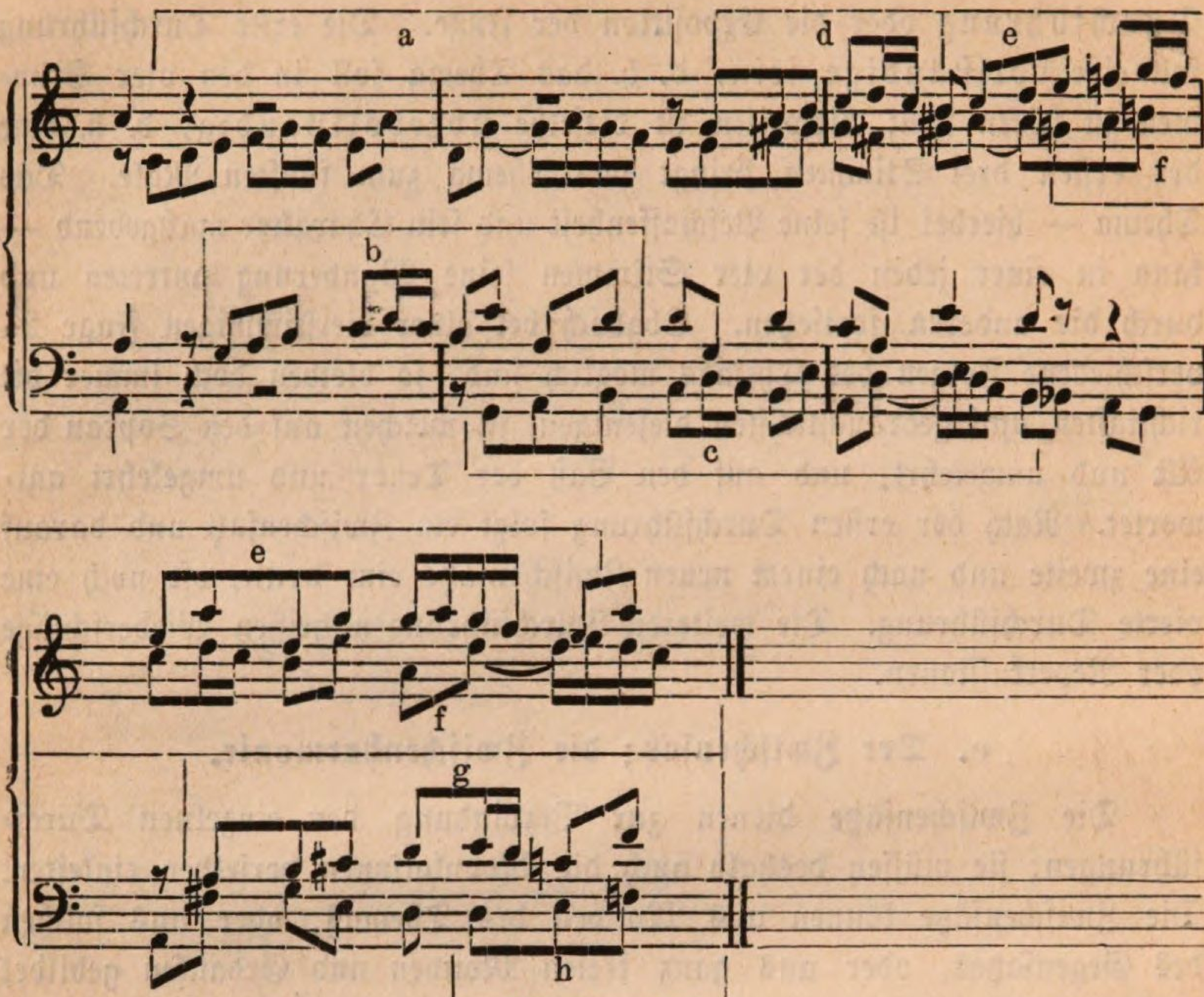
f. Die Modulationsordnung.

In Fugen, welche in einer Durtonart stehen, kann ihre Anordnung folgende sein: 1) Die Dominantentonart, wenn diese nämlich durch die erste Durchführung nicht zur entschiedenden Geltung kam; 2) die Parallel-Molltonart; 3) die Tonart der 3., 2. oder 4. Stufe. Darauf folgt noch ein längeres Verweilen auf der Dominante; oft treten Engführungen ein und durch einen Orgelpunkt wird sehr häufig geschlossen.

Fugen, welche in einer Molltonart stehen, haben eine ähnliche Modulationsordnung: 1) Die Tonart der Dominante unter obiger Einschränkung; 2) die Parallel-Durtonart; 3) seltener, am besten am Schlusse, die gleichnamige Durtonart und Tonarten anderer Stufen.

g. Die Engführung.

Diese besteht darin, daß die Antwort beginnt, ehe das Thema beendigt ist. Es giebt strenge (kanonische) und freie Engführungen. Bei ersteren darf das Thema in nichts geändert werden; bei letzteren kann nach Eintritt der Antwort das Thema in einzelnen Noten verändert werden. Die Engführung besteht meistens nur aus einem Teile des Themas.



h. Die Vergrößerung, die Verkleinerung und die Umkehrung des Themas.

Die Vergrößerung besteht darin, daß das Thema ganz oder teilweise in Noten von verdoppeltem Werte, und die Verkleinerung darin, daß das Thema ganz oder teilweise in Noten von geringerem Werte auftritt. In der Umkehrung erscheint das Thema alsdann, wenn es in den entgegengesetzten Intervallfortschritten einherschreitet; hierbei werden also steigende Intervalle zu fallenden und umgekehrt. Alle diese Verarbeitungen des Themas treten, oft mit Engführungen verbunden, zumeist gegen den Schluß der Fuge auf.

J. S. Bach.



i. Der Orgelpunkt.

Er wird zur feierlichen Ausdehnung und Ausbreitung der Schlüsse verwendet und steht in der Regel auf der Dominante oder der Tonika, oder er folgt auf beiden Stufen nach einander (s. 1. Teil S. 63).

Angedeutete Analyse der kleinen E-Moll-Fuge von J. S. Bach.



Das charakteristische, aus 12 Tönen bestehende Thema hat den Umfang einer Quinte und bewegt sich in harmonischer Beziehung in der tonischen und in der Dominantenharmonie.

Es giebt drei Durchführungen.

Die erste Durchführung ist eine vollständige und nimmt die Takte 1—12 in Anspruch.

Stimmordnung in derselben:

Tenor, Thema, Führer: Baß, Gefährte:	Takt 1—4.
Zwischenharmonie:	„ 5—6.
Diskant, Führer:	„ 6—8.
Zwischenharmonie:	„ 8—9.
Alt, Gefährte:	„ 10. 11.

Die zweite Durchführung ist unvollständig und erstreckt sich über die Takte 12, 13 und 14. Der Baß allein bringt das Thema als Führer in h-Moll.

Hierauf folgt eine zweistimmige Zwischenharmonie durch 4 Takte — 15, 16, 17, 18.

Die dritte Durchführung ist eine vollständige; sie beginnt mit Takt 19 und erstreckt sich bis zum Schlusse der Fuge, also durch volle 16 Takte, von welchen allerdings die Zwischenharmonieen ungefähr 8 Takte einnehmen.

Stimmordnung in derselben:

Tenor, Führer:	Takt, 19, 20.
Zwischenharmonie:	„ 21, 22, 23.
Diskant, Gefährte:	„ 24, 25, 26.
Kurze Zwischenharmonie:	„ 26, 27.
Alt, Führer:	„ 27, 28, 29.
Zwischenharmonie:	„ 29, 30, 31, 32, 33.
Baß, Gefährte:	„ 33, 34, 35.

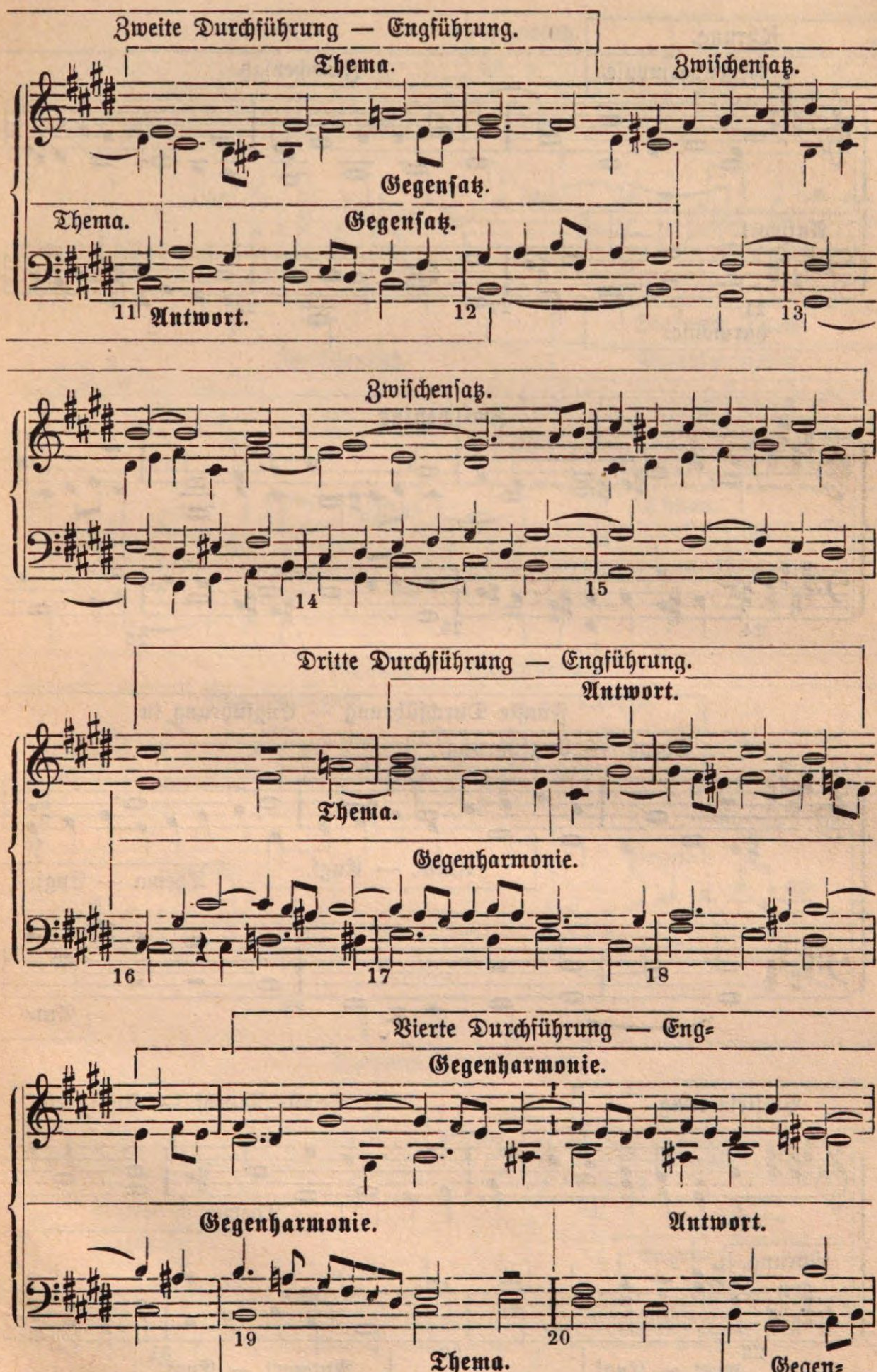
Analyse der E-Dur-Fuge von J. S. Bach. (Wohltemperirtes Klav. II. T. Nr. 9.)

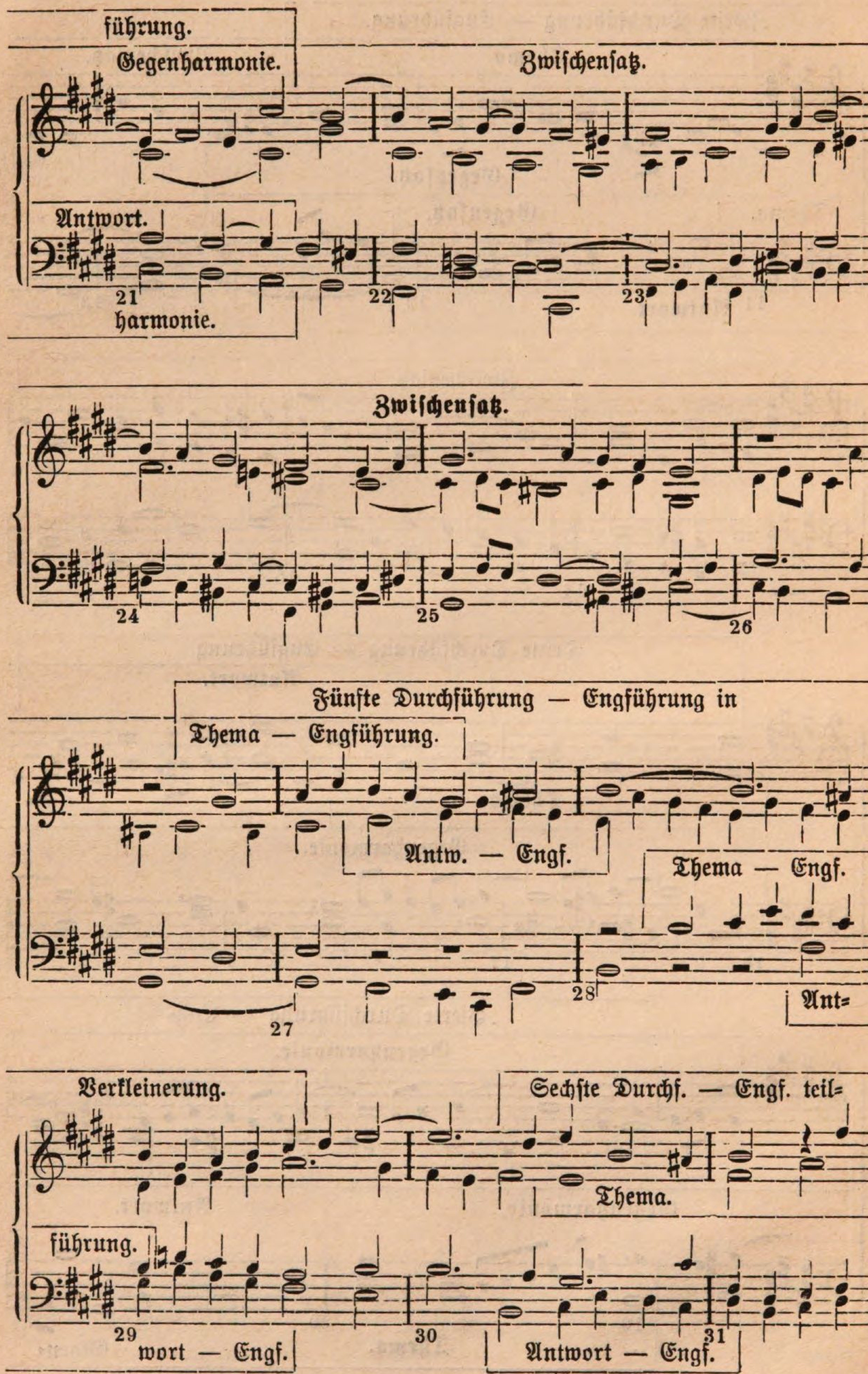


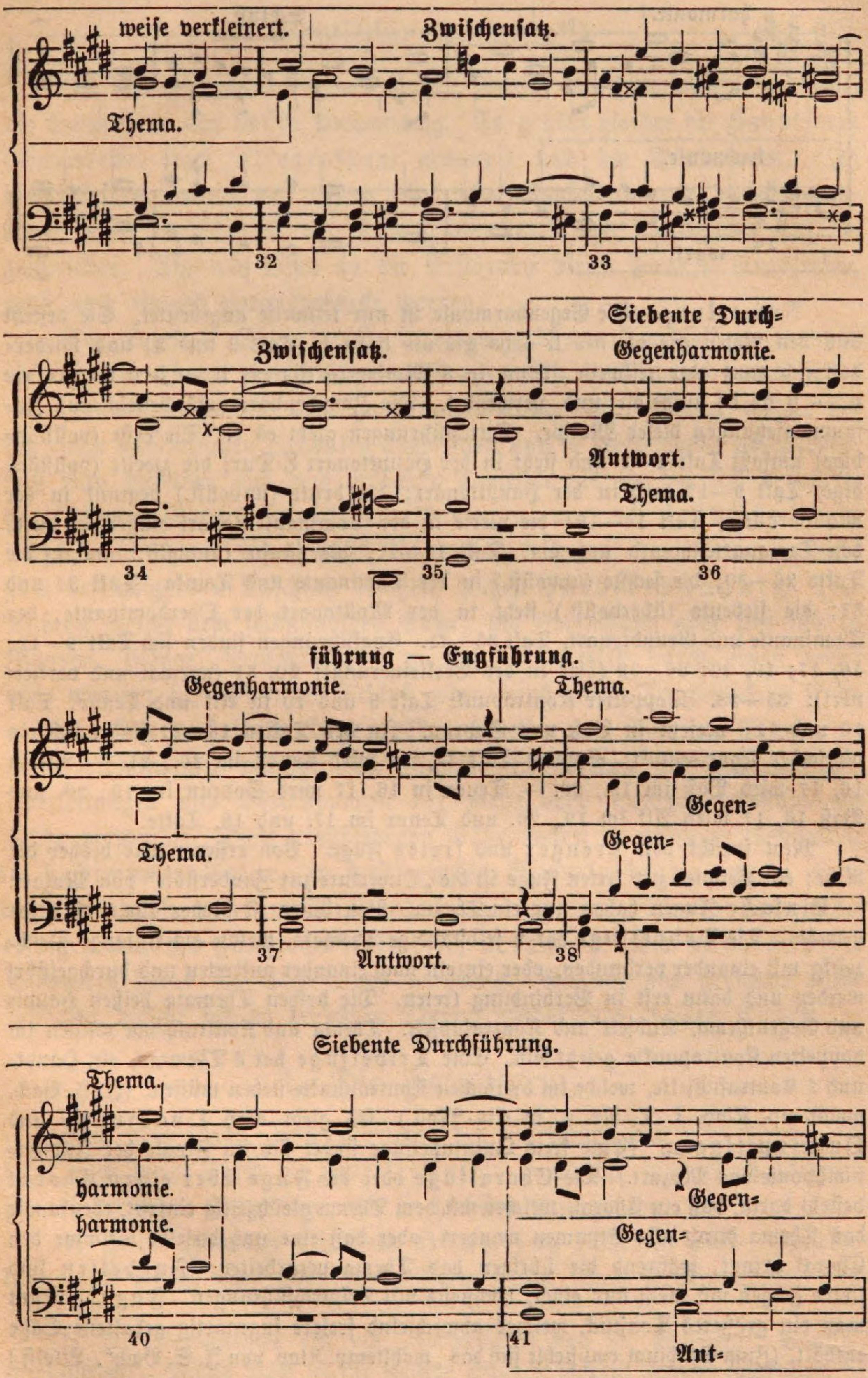







Zweite Durchführung — Engführung.
Thema.
Zwischensatz.
Gegensatz.
Thema.
Gegensatz.
11 Antwort.
12
13
Zwischensatz.
14
15
Dritte Durchführung — Engführung.
Antwort.
Thema.
Gegenharmonie.
16
17
18
Vierte Durchführung — Eng=
Gegenharmonie.
Gegenharmonie.
Antwort.
19
20
Thema.
Gegen=


führung.
Gegenharmonie.
Zwischensatz.
Antwort.
21
22
23
harmonie.
Zwischensatz.
24
25
26
Fünfte Durchführung — Engführung in
Thema — Engführung.
Antw. — Engf.
Thema — Engf.
27
28
Ant=
Verkleinerung.
Sechste Durchf. — Engf. teil=
Thema.
führung.
29
30
31
wort — Engf.
Antwort — Engf.



weise verkleinert.
Zwischensatz.
Thema.
32
33
Siebente Durch=
Zwischensatz.
Gegenharmonie.
Antwort.
Thema.
34
35
36
führung — Engführung.
Gegenharmonie.
Thema.
Gegen=
Thema.
Gegen=
37
Antwort.
38
Siebente Durchführung.
Thema.
harmonie.
Gegen=
harmonie.
Gegen=
40
41
Ant=



Anmerkung. Die Gegenharmonie ist nur teilweise angedeutet. Sie besteht aus den Noten dis cis dis h e fis gis ais h fis h (Takt 2 und 3) und wiederholt sich ganz oder teilweise, dann in 3 Motive (e dis cis h — h e fis gis ais h — h fis h) aufgelöst und verwendet. Die Zwischenharmonie besteht aus Zusammensetzungen dieser Motive. Durchführungen giebt es 7. Die erste (vollständige) umfaßt Takt 1—7 und steht in der Haupttonart E-Dur; die zweite (vollständige) Takt 9—12 auch in der Haupttonart; die dritte (unvollst.) beginnt in der Mollparallele, Takt 16—19; die vierte in der Dominantentonart eingeleitet durch den Terzquartenaccord auf cis, Takt 19—21; die fünfte (unvollst.) umfaßt die Takte 26—30; die sechste (unvollst.) in der Dominante und Tonika, Takt 30 und 31; die siebente (übervollst.) steht in der Molltonart der Oberdominante, der Dominante und Grundtonart, Takt 35—41. Engführungen finden sich Takt 9—12; 16, 17; 19, 20; 26—29 (hier in der Verkleinerung); 30, 31 (normal und verkleinert); 35—38. Doppelter Kontrapunkt Takt 9 und 10 in Alt und Tenor, Takt 10 und 11, versetzt in Baß und Sopran. In den Takten 16—21 findet sich ein vierfacher Kontrapunkt: Sopran Takt 17, 18 wird Tenor im 20., 21. — Alt in 16, 17 wird Baß im 19., 20. — Tenor in 16, 17 wird Sopran im 19., 20. und Baß 16, 17 wird Alt im 19., 20. und Tenor im 17. und 18. Takte.

Man spricht von strenger und freier Fuge. Von ersterer war bisher die Rede; ein Beispiel zur freien Fuge ist die „Ouverture zur Zauberflöte" von Mozart. — Einfache Fugen haben nur ein Thema. Von ihnen ist bisher allein die Rede gewesen. Die Doppelfuge hat 2 selbständige Themata, welche am Anfange gleichzeitig mit einander verbunden, oder einzeln nach einander auftreten und durchgeführt werden und dann erst in Verbindung treten. Die beiden Themata heißen Haupt- und Gegenthema, Subjekt und Kontrasubjekt. Thema und Kontrathema müssen im doppelten Kontrapunkte gesetzt sein. Eine Tripelfuge hat 3 Themata, ein Haupt- und 2 Kontrasubjekte, welche im dreifachen Kontrapunkte stehen müssen. (J. S. Bach, wohltemp. Klav. I. T. Nr. 4. in Cis-Moll.) Es giebt auch Quadrupel- und Quintupelfugen. (Eine freie Quintupelfuge findet sich im Finale der Jupitersymphonie von Mozart.) Die Choralfuge oder die Fuge über einen Choral besteht darin, daß ein Choral, welcher mit dem Thema gleichzeitig eintritt, ebenso wie das Thema durch alle Stimmen wandert, oder daß eine und dieselbe Stimme den Choral bringt, während die übrigen das Thema verarbeiten. Fughetten sind kleine Fugen mit meist nur einer, höchstens mit 2 Durchführungen. Fugato nennt man ein größeres Tonstück, welches abwechselnd freiere fugenartig gehaltene Sätze enthält. (Zum Studium empfiehlt sich das „wohltemp. Klav. von J. S. Bach". Litolff.)

Gemischte Formen.*)

In den gemischten Formen finden sowohl die Homophonie als auch die Polyphonie ihre vollste Anwendung. Es gehört hierher die **Hauptform** (Sonaten-, auch Allegroform genannt) und die **Rondoform.** In diesen beiden Formen sind unsere erhabensten Tonschöpfungen, viele Ouverturen, Teile der Sonate, der Symphonie, der Trios, Quartetten u. s. w. geschrieben. Ehe wir indes an die Erklärung dieser Formen herantreten, muß noch einiges vorausgeschickt werden.

Die einzelnen Sätze, welche in einem größeren Tonstücke vorkommen und hier zu einem wohlgeordneten Ganzen sich verbinden, treten mehr oder minder selbständig oder ganz unselbständig auf. Sätze, welche für sich einen musikalischen Gedanken ausdrücken und so befriedigend abschließen, daß man dieselben aus dem größeren Tonstücke als ein für sich bestehendes kleineres Ganzes herausheben könnte, nennen wir selbständige. Sätze, welche zwar einen musikalischen Inhalt haben, denselben aber nicht zum befriedigenden Abschluß bringen, heißen halbselbständig. Ihr Anfang gleicht dem selbständigen Satze; die Fortsetzung aber löst sich in Figuren, Gänge, Passagen u. s. w. auf, oder wird durch einen mehr oder weniger befriedigenden Schluß, oder durch einen Trugschluß zu Ende geführt. Die unselbständigen Sätze bestehen aus Figuren, Gängen 2c. ohne selbständigen musikalischen Inhalt; sie werden als Einleitungen, Überleitungen und Verbindungen der mehr oder weniger selbständigen Sätze verwendet. Diese verschiedenen Sätze treten in größeren Tonstücken in bestimmter Folge, in bestimmten Modulationen und in einer ein- oder mehrmaligen Wiederholung auf. Diese Wiederholungen erfolgen entweder ganz oder teilweise, verändert oder unverändert. Bisweilen haben die Sätze einen Anhang. Schlüsse von geringer Ausdehnung, welche sich in derselben Tonart wiederholen, heißen Koden.

1. Die Hauptform.

Wie dem Liede, dem Marsche, der Variation und dem Tanze, so liegt auch dieser Form die Zweiteiligkeit zugrunde; hier jedoch erscheint sie auf breitester Grundlage und in höchster Ausbildung.

1. Teil. Zunächst tritt ein Hauptsatz (Thema) auf. Derselbe kann aus einem ein- oder zweiteiligen Satze (auch Fugenthema), aus

*) Mit Bezugnahme auf die „Formenlehre von B. Widmann; Leipzig, Merseburger“. Dieses Buch sei für weitere Studien hiermit bestens empfohlen.

einer Satzperiode, oder auch aus mehreren an einander gereihten Sätzen (Satzkette) bestehen. Bisweilen wird der Hauptsatz gleich anfangs wiederholt, und in diesem Falle geschieht es oft, daß der Schluß desselben sich gangartig auflöst und als Präparation für den Mittelsatz in diesen hineinführt. In der Regel aber schließt die Wiederholung mehr oder weniger befriedigend ab und führt ohne Kadenz in die Präparation über. An diesen Hauptsatz reiht sich unmittelbar ein Verbindungs- oder Überleitungssatz nach dem Mittelsatze an, den wir Präparation nennen.

Diese Präparationen haben in der Regel keinen selbständigen Inhalt; sie dienen zur Verbindung der Hauptsätze und vermitteln die Modulation der Tonstücke. Sie treten in der Form von Figuren, Gängen, Passagen und als Kadenzen auf und entlehnen ihren Inhalt oft den vorangegangenen Sätzen. Die Präparationen sind nicht selten von bedeutender Ausdehnung, dagegen bestehen sie auch bisweilen nur aus wenigen Takten, Accorden oder Tönen. In kurzen Tonstücken fehlen sie oft ganz und es folgt auf den Hauptsatz unmittelbar der Mittelsatz.

Der Mittelsatz steht zwischen dem Hauptsatze und dem Schlußsatze, daher Mittelsatz genannt. In der Regel steht er in Durstücken in der Dominante, in Mollstücken in der Parallel- oder in der Dominantentonart. Er soll zum Hauptsatze den inhaltlichen Gegensatz (Kontrast) bilden. Tritt z. B. der Hauptsatz entschieden, fest, energisch, figurenreich und lebendig auf, so soll der Mittelsatz mehr das Milde, Sanfte, Cantilenenartige und Ruhige zum Ausdrucke bringen. Er kann gleich dem Hauptsatze aus einem Satze oder aus mehreren Sätzen, aus einer Satzperiode u. s. w. bestehen. Nach dem Mittelsatze folgt unmittelbar oder nach einer kürzeren oder längeren Präparation der Schlußsatz.

Der Schlußsatz ist entweder frei gebildet oder er entlehnt seinen Stoff den vorangegangenen Sätzen. Er steht in der Tonart des Mittelsatzes und an ihn reihen sich häufig Kadenzen, Koden, Orgelpunkte an. Es kommt auch vor, daß der Schlußsatz ganz fehlt und es schließt der 1. Teil durch eine oder mehrere Kadenzen oder Koden mit einer Reprise.

2. Teil. Im 2. Teile erscheint zunächst eine freie Phantasie, oder ein Trio, oder beides nach einander. Die freie Phantasie ist der Sitz, der Kulminationspunkt der Entwickelung, der Bewegung und der Modulation des Tonstückes. Ihre Ideen entnimmt sie entweder dem ersten Teile, sie imitatorisch verarbeitend, oder sie bringt neuen Inhalt und führt das Ganze in nähere und entferntere Tonarten. Oft steht statt der freien Phantasie ein selbständig gehaltener, meist ruhiger, melo-

discher Satz, Trio genannt. Bisweilen folgt dem ersten Trio ein zweites nach. Auch löst sich bisweilen die freie Phantasie in eine Präparation nach der Tonika, in welcher der Hauptsatz jetzt wiederholt werden soll, auf. Schließlich folgt nach diesem Entwickelungsteile, dem 1. Teile analog, die Wiederholung des Hauptsatzes, der Präparation, des Mittel- und Schlußsatzes in der Tonika.

Ein Tonstück in der Hauptform stellt sich in seinen einzelnen Teilen mithin wie folgt dar:

1. Teil: 1. Hauptsatz in der I.; 2. Präparation nach der Tonart des Mittelsatzes; 3. Mittelsatz in der V. oder der Paralleltonart; 4. Schlußsatz in der Tonart des Mittelsatzes.

2. Teil: 1. Freie Phantasie, oder Trio, oder beides; 2. Wiederholung des Hauptsatzes in der I.; 3. Präparation; 4. Wiederholung des Mittelsatzes in der I.; 5. Schlußsatz.

Der 1. Teil ist als der Anfang des Tonstückes zu bezeichnen. Er enthält den Haupt-, Mittel- und Schlußsatz. Da die beiden letzteren in der Dominante stehen, so ist ein eigentlicher Abschluß und Ruhepunkt nicht gewonnen. Die freie Phantasie am Anfange des zweiten Teiles ist als die Mitte, als der Gipfelpunkt der Entfaltung und der Bewegung aufzufassen. Die folgenden Wiederholungen des 1. Teiles in der Tonika führen das Gemüt zur Ruhe zurück, sie bilden den Schluß des Ganzen.

Analyse des 1. Satzes der F-Dur-Sonate von Mozart.



1. Teil: 1. Hauptf. 1—24, zweiteiliger Satz. Der Vorders. 1—9, dessen 4 letzte Achtel Überleitungsnoten sind, wird wiederholt, 9—16; darauf folgt der Nachs. bis Takt 24, woselbst mit dem Tone $\overline{\overline{a}}$ 2) die Präparation eintritt. Sie umfaßt die Takte 24—32 und leitet in die Dominante C-Dur über. Jetzt folgt 3) der Mittelsatz in der V., Takt 32—64. Er besteht aus einer dreiteiligen Periode: Takt 32—45, 45—54 und 54—64. Jeder Teil hat einen Vorder- und einen Nachs. 4) Der Schlußsatz in der V., von Takt 64—76 reichend, hat zur Verstärkung des Abschlusses noch zwei Koden (76 bis zur Reprise) als Anhang erhalten.

2. Teil: Der 2. Teil beginnt 1. mit einem Trio 1—16, dem sich eine freie Phantasie 16—36, und eine Präpar. in die Wiederh. des Hauptf. anschließt, 36 bis 41. Das Trio ist ein Satz von 8 Takten, welcher mit figuriertem Basse wiederholt wird. Die freie Phantasie hat das Motiv des Schlußsatzes aufgenommen und verarbeitet dasselbe durch c-Moll, g-Moll, d-Moll u. s. w. in mannigfaltiger Weise und in den Einleitungssatz führend, welcher den Rückgang nach der Tonika bewirkt. Es folgt 2. die Wiederh. des Hauptf., 41—64; 3. Wiederh. der 1. Präpar., 64—72; 4. Wiederh. des Mittelf., in der I., 72—104 und 5. Wiederh. des Schlußf. nebst den 2. Koden in der I.

Anmerkung. Hiermit ist die Grundform festgestellt, welche hier und da mit größeren oder geringeren Abweichungen auftritt. Die wesentlichsten Abweichungen sind folgende:

1. Der Mittelsatz kann in seiner Wiederholung im zweiten Teile vor der Wiederholung des Hauptsatzes eintreten.

2. Der Hauptsatz und der Mittelsatz können bei ihren Wiederholungen in anderen als in den normalen Tonarten auftreten.

3. Die Hauptform kann erweitert werden a. durch eine dem ganzen Satze vorangehende Einleitung, Ritornell, Introduktion, b. durch Anwendung von zwei Mittelsätzen, c. durch erweiterte Präparationen, d. durch vermehrte Kadenzen, Koden, Orgelpunkte, und e. durch Hinzufügung eines dritten Teiles als Anhang oder ausgeführter Schluß.

4. Sie kann verkürzt werden a. durch Auslassungen oder Verkürzungen der Präparation, b. durch Verkürzungen oder Auslassungen des Haupt- oder Mittelsatzes bei der Wiederholung, c. durch Auslassungen oder Verkürzungen der freien Phantasie oder des Schlußsatzes, welcher letztere alsdann durch eine Kadenz oder durch Koden ersetzt wird.

2. Die Rondoform.

Diese Form hat ihren Ursprung im alten Rundgesange, einem Liede in Doppelstrophen, welches so gesungen wurde, daß nach dem 2. Teile der 1. Teil wiederholt wurde. Eine solche Wiederholung eines Hauptsatzes charakterisiert auch die Rondoform und in dieser zwei- und oft mehrmaligen Wiederholung dieses Hauptsatzes besteht der eigentlich wesentliche Unterschied zwischen dieser und der Hauptform. Sonst haben die beiden Formen viel Gemeinsames, denn wir finden auch hier einen Hauptsatz, Präparationen, einen Mittel- und Schlußsatz, freie Phantasieen, Trios u. s. w. Charakteristisch ist also das immerwährende Zurückgehen auf den Hauptsatz, als den Grundgedanken; dieser schiebt sich stets zwischen die anderen Sätze ein, wie aus folgender Übersicht zu ersehen ist.

1. a. Hauptsatz, b. Präparation, c. Mittelsatz, d. Schlußkadenz oder Präparation.
2. a. 1. Wiederholung des Hauptsatzes, b. Präparation, c. freie Phantasie oder Trio, oder beides.
3. a. 2. Wiederholung des Hauptsatzes, b. Präparation, c. Wiederholung des Mittelsatzes, d. Schlußsatz.

Aus dieser Disposition ist zu ersehen, daß die Rondoform eigentlich nur die erweiterte Hauptform ist. Wenn wir nämlich aus ihr die erste

Wiederholung des Hauptsatzes und die darauf folgende Präparation uns hinwegdenken, so bleibt genau das Schema für die Hauptform übrig.

Der Hauptsatz in der Rondoform ist in der Regel ein zweiteiliger Liedsatz, welcher sich ganz oder in einem Teile wiederholt. Die Präparationen und der Mittelsatz sind wie bei der Hauptform beschaffen. Die Wiederholung des Hauptsatzes erfolgt ganz oder teilweise in der Tonika.

Steht das darauffolgende Trio in einer entfernten Tonart, so geht ihm eine Präparation voran; im anderen Falle tritt dasselbe unmittelbar nach der Wiederholung des Hauptsatzes ein. Oft steht an Stelle des Trios eine freie Phantasie; bisweilen ist beides vorhanden. An das Trio oder an die freie Phantasie schließt sich nach einer Präparation die 2. Wiederholung des Hauptsatzes an, darauf folgt nach einer Präparation die Wiederholung des Mittelsatzes, welche in der Tonika erfolgt; das Ganze schließt sodann wie in der Hauptform.

Analyse des Finale der Sonate op. 26 von Beethoven.



I. 1) Der Hauptſ., 1—28, hat zweiteilige Liedform. Der 1. Teil enthält 12 Takte, von denen wieder die letzten 6 Takte die Umkehrung der ersten 6 Takte insofern sind, als hier in die Oberstimme tritt, was dort im Basse war. Der zweite Teil enthält 16 Takte, von denen wieder die letzten 8 Takte die Umkehrung der ersten sind. Der ganze Satz schließt durch eine Kadenz vollkommen in As-Dur ab. 2) Die Präparation, welche jetzt folgt, hat ihr Motiv aus den drei ersten Vierteln des Haupts. entnommen und umfaßt die Takte 28—32. 3) Der Mittelsatz 32—42, steht in Es-Dur und ist insofern dem Haupts. ähnlich gebildet, als seine letzten 5 Takte die Umkehrung der ersten 5 bilden. Der Satz ist deshalb originell, weil er durchgehends auf dem Dominant-Septimenaccorde auf B errichtet ist. 4) Die nun folgende Schlußkadenz umfaßt die Takte 42—48; es folgt eine Präparation in Form eines Orgelpunktes auf Es, welche in den Hauptsatz nach As-Dur überleitet, 48–52.

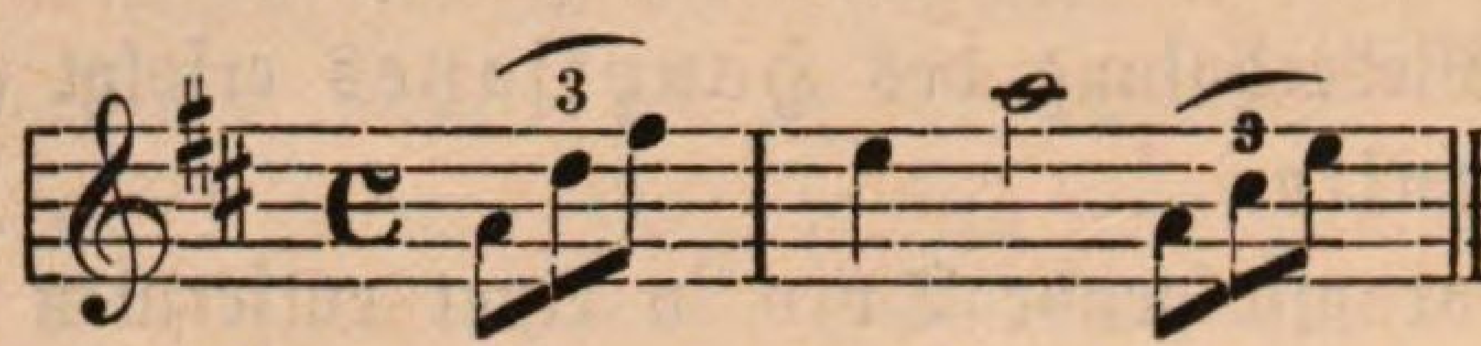
II. 1) Die 1. Wiederh. des Haupts. (52 bis zur Reprise) vollständig. 2) Das Trio folgt unmittelbar, d. h. ohne Präparation und zwar in c-Moll (zwischen den beiden Reprisen), schließt in g-Moll und besteht aus zwei viertaktigen Sätzen, Vorder- und Nachsatz. Die Fortsetzung nach der 2. Reprise geht in 3) die Präparation zur 2. Wiederh. des Haupts. über, 1—13. Es folgt:

III. 1) Die 2. Wiederh. des Haupts. in der I. und zwar wieder vollständig, 13—51. 2) Die Präpar. führt über Es-Dur, B-Dur, f-Moll und c-Moll nach As-Dur, 52—61, zurück und nun tritt 3) die Wiederh. des Mittels. in As-Dur, 61—71, ein. Das Ganze beschließt 4) der Schlußs. dem eine Kadenz,

gleich der unter Teil 1, Nr. 4 angegebenen, aber in As-Dur vorangeht. Der Schluß selbst steht auf einem Orgelpunkte auf der Tonika und hat sein Motiv dem Hauptsatze entlehnt.

Die wesentlichsten Abweichungen in der Rondoform sind gleicher Art wie bei der Hauptform.

Clementi, Sonate in D-Dur.



1. Satz: Presto, Hauptform. 1. Teil: Hauptſ. 1—12 (Vorderſ. 1—4. Nachſ. 4—8 wird etwas verändert wiederholt, 8—12.) Präpar. mit Motiv aus dem Hauptſ. und fortgesetzte Triolenfigur im Basse 12—19, durch einen Gang in einen Orgelpunkt übergehend mit Halbschluß in A, 19—24. Der nun folgende Mittelſ., 24—36, besteht aus einem zweitaktigen Vorderſ., welcher, gleichwie der viertaktige Nachſ., wiederholt wird. Schlußſ. 36—40. 4 Koden. — 2. Teil: Dieser beginnt mit einem aus dem Hauptſ. und seinen Motiven gebildeten trioähnlichen Satze, 1—8, welcher von D nach G-Dur leitet. Jetzt tritt eine freie Phantasie ein, welche die Triolenfigur der Melodie beibehält und durch a-Moll, G-Dur, h-Moll geht, um in Fis-Dur zu schließen, 8 — 𝄐. Dann folgt die Wiederh. des Hauptſ., 1—12. Die jetzt auftretende Präpar gleicht der ersten, ist aber mehr erweitert und führt über G-Dur, e-Moll, A-Dur nach D-Dur und macht auf dem Tone a einen Halbschl., 12—29. Wiederh. des Mittelſ. in der Tonika, nachdem er das erste Mal der Regel entsprechend in der Dominante erschienen war, 29—41. Schluß wie im 1. Teile. Das Ganze bietet ein leicht übersichtliches und anschauliches Bild der Hauptform.

2. Satz: Un poco Andante, hat knappe Hauptform. Hauptſ. 1—20. Präpar. 20—24. Mittelſ. 25—36. Präpar. 36—38. Wiederh. des Hauptſ. bis Ende.

3. Satz: Allegro assai, Rondoform ohne Wiederh. des Mittelſ. 1. Teil: Hauptſ. mit seinen Wiederh. und Verbindungen, 1—32. 2 Koden, 32—36, beschließen den Satz. Präpar. bis 𝄐. Mittelſ. in A-Dur, 1—40. Präpar. 40—43. 1. Wiederh. des Hauptſ. 44—76. 2 Koden 76—80. — 2. Teil: Es folgt ein weit ausgeführtes Trio in d-Moll (Minore), welches vom 55. Takte ab zur freien Phantasie sich gestaltet, welche auf der Dominante a schließt. Nach dem Halter 𝄐 erfolgt die 2. Wiederh. des Hauptſ. mit den 2 Schlußkoden.

Die Formen in ihrer Anwendung.

Alle Kompositionen, die kleinsten, wie die größten, die einfachen, sowie die zusammengesetzten, lassen sich ihren einzelnen Bestandteilen nach auf irgend eine der abgehandelten Grundformen zurückführen. Um einen Überblick über unsere so verschiedenartigen Tonschöpfungen zu gewinnen, wollen wir dieselben zunächst in zwei große Abteilungen — in **Vokalmusik** und **Instrumentalmusik** — ordnen. Die **Vokalmusik** — Begleitung mit Instrumenten ist nicht ausgeschlossen — gliedert sich in: 1. Volksgesang, 2. Kirchenmusik, 3. Kammermusik und 4. dramatische Musik. Die **Instrumentalmusik** — ausschließlich für Instrumente bestimmt — zerfällt in 1. Tanzmusik, 2. Militärmusik, 3. Kammer- oder Salonmusik und 4. Konzertmusik.

Die Vokalmusik.

1. Der Volksgesang.

Er findet seinen Ausdruck im Kirchenliede und im einfachen weltlichen Liede. Ersteres ist seinem Inhalte nach entweder historisch, d. h. eine Erzählung bildet den zusammenhaltenden Faden, oder rein lyrisch, d. h. es bewegt sich in Empfindungen und Betrachtungen.

Das einfache, weltliche Lied (Volkslied), oft mit dem Texte gleichzeitig entstanden, mit demselben der treffendste Ausdruck irgend einer lyrischen Stimmung, gliedert sich seinem Inhalte entsprechend in National-, Vaterlands- und patriotische Lieder, in Kinder-, Wiegen-, Trink-, Liebes-, Volks- und Naturlieder. Hierher gehören also auch die sogenannten Nationalhymnen. Jedes Volk hat seine Gesänge dieser Art. Deutsche Nationalhymnen sind: „Was ist des Deutschen Vaterland?", „Es braust ein Ruf", „Ich hatt' einen Kameraden", „Lützow's Jagd", „Du Schwert an meiner Linken", „Morgenrot". Als spezielle Nationalhymnen gelten für Preußen: „Heil Dir im Siegerkranz" und „Ich bin ein Preuße". Als Dichter von Volksliedern sind zu nennen: Hoffmann v. Fallersleben, Goethe, Schiller, Rückert, Uhland, vor allen Andern aber M. Arndt, M. Schenkendorf und Th. Körner. Entsprechende Melodieen zu diesen Volksliedern haben geliefert: P. A. Schulz, Nägeli, Zelter, Mozart, C. M. von Weber, Silcher u. A.

2. Kammer- und Salonmusik.

Das „Solfeggio" ist ein Übungsstück für Gesang auf bloße Vokale, die aretinischen Silben (Solmisation): ut re mi fa so la sa (si), die Graun'schen Silben (Damenisation): da me ni po tu la be, oder auf einzelne Worte, z. B. „Amen", „Ave", „Ave Maria" u. s. w. In Liedform geschrieben hat es den Zweck, dem Schüler Fertigkeit und Gewandtheit im Notentreffen beizubringen, seine Stimme zu bilden und ihn in edler und guter Vokalisierung zu üben.

Das „durchkomponierte Lied" bildet den Gegensatz zum einfachen Strophenliede. Während letzteres für alle Strophen nur eine Melodie hat, hat ersteres für jede Strophe eine eigene Melodie. Wahrhaft Schönes und Vollendetes haben auf diesem Gebiete u. A. Beethoven, Fr. Schubert, Mendelssohn, Schumann und Rob. Franz geschaffen.

Die „Ballade" hat bei kleinerem Umfange die Form des Strophenliedes, bei größerer Ausdehnung die des durchkomponierten Liedes. Da bei der Ballade zu dem lyrischen Elemente auch noch das erzählende, das dramatische und romantische hinzutritt, so müssen mannigfaltigere Mittel des Ausdrucks in Melodie (Gesang) und Begleitung verwendet werden. Die Musik muß den wechselnden Gefühlen teils durch charakteristische Melodieen, teils durch passende rhythmische Gestaltungen, durch Wechsel der Tonarten, Taktarten, des Tempos u. s. w. Rechnung tragen. Eine gewisse Tonmalerei wird sich hierbei als selbstverständlich und zulässig erweisen. Der Schöpfer der deutschen Kunstballade ist Bürger. Als Balladendichter verdienen an erster Stelle genannt zu werden: Schiller, Goethe und Uhland. Als ältester Balladenkomponist ist zu nennen Zumsteg. In mancher Beziehung veraltet, haben viele seiner Balladen noch heute ihren Wert. Um vieles vollendeter

sind die Balladen von C. Kreutzer; noch höher stehen die von C. Löwe; ihren Höhepunkt fanden sie durch Fr. Schubert. Sein „Erlkönig" steht unübertroffen da.

Die Romanze ist eine Ballade kleineren Umfanges, selten durchkomponiert, nähert sie sich in Melodie und Harmonie dem einfachen Liede.

Das Recitativ (vom lat. recitare, hersagen) hält die Mitte zwischen der Rede und dem eigentlichen Gesange. Das Recitativ kommt in der Oper, dem Oratorium und in der Cantate vor und hat keine bestimmte Form.

Die Arie (ital. aria, franz. air) ist ein von einem oder mehreren Instrumenten begleiteter Sologesang (auch Solo auf einem Instrumente), durch welchen eine bestimmte Empfindung zur höchsten Entfaltung und durch Verwebung eines Hauptgedankens zur allseitigen kunstgemäßen Entwickelung kommt. Die Grundstimmung des Textes ist meist eine lyrische, die musikalische Form zumeist die Lied-, doch auch die Rondo- und Hauptform. Die Ariette ist eine Arie kleineren Umfanges; sie besteht meist nur aus einem liedmäßigen Satze. Das Arioso bildet den Übergang vom Recitativ zur Arie. Wenn sich der Inhalt des Recitativs zum Lyrischen erhebt, so geht es in ein Arioso über. Es ist ein melodiöser, kurzer Liedsatz und wird im Gegensatze zum Recitativ streng im Takte gesungen.

Das Duett, Terzett sind Tonstücke, meist in Form der Arie oder der Kavatine für 2 oder 3 konzertierende Stimmen mit oder ohne Begleitung von Instrumenten. Für 2 oder 3 Soloinstrumente geschrieben, heißen sie Duos resp. Trios. Die Quartetts, Quintetts, Sextetts kommen namentlich in Opern als sogenannte Ensemblestücke vor. Sind die Duetts, Terzetts u. s. w. durch Recitative und Zwischensätze unterbrochen, so erweitert sich das Musikstück zur dramatischen Scene.

Die Kavatine ist eine Arie in verkürzter Form mit ruhigerem Tempo und sanfter, mehr einfacher Melodie. Musterkavatinen schrieb u. A. C. M. v. Weber im „Freischütz" (Agathe) und Meyerbeer im „Robert der Teufel" (Robert, Robert, mein Geliebter).

Das Chorlied lehnt sich an das Volkslied an, ist aber drei-, vier-, oder mehrstimmig und für gemischten Chor, für Männer- oder Frauenstimmen geschrieben (Kreutzer, Mendelssohn, Abt, Hauptmann, R. Franz, Schumann).

Die weltliche Cantate, einen lyrischen, lyrisch-epischen oder dramatischen Stoff bearbeitend, ist ein größeres, aus Chören, Solis, Duetten, Terzetten u. s. w. bestehendes Tonstück, dessen Teile einen inneren Zusammenhang haben.

3. Kirchenmusik.

Der Choral (lat. Cantus gregorianus, C. planus, C. firmus, franz. Plain chant, ital. Conto fermo) ist jener einstimmige, monodische Gesang, welcher als der alleinige liturgische Gesang in der katholischen Kirche anzusehen ist und neben welchem die übrigen Gesangsgattungen nur geduldet werden.

Die Antiphonen sind gewisse, den heiligen Schriften entnommene Sprüche, auch Psalmenverse, welche vor und nach den Psalmen bald ganz, bald teilweise, je nachdem das Officium mit höherer oder niederer Feier abgehalten wird, gesungen werden.

Die Hymnen, in der Form von Strophengesängen, sind Lob- und Bittgesänge zu Ehren Gottes, der hl. Jungfrau Maria und der Heiligen Gottes. Als

breit angelegtes, größeres und mehrstimmiges Musikstück mit und ohne Begleitung wurden die Hymnen sowohl mit lateinischem als deutschem Texte vielfach komponiert. So von Hasse, Haydn, Mozart, Hauptmann, Reissiger, Mendelssohn Symphonie-Kantate). Hochberühmt sind die Hymnenkompositionen der alten klassischen Meister, eines Palestrina, Orl. Lassus u. A.

Die Psalmen enthalten eine Fülle der edelsten und erhabensten Poesie in gedrängter Kürze, doch voll lebendigen Ausdrucks. Die kirchlichen Melodieen, melodische Phrasen, sind durchaus passend und erleichtern das schnelle Recitieren derselben. Mehrstimmig kommen sie beim Kultus in unserer Kirche in zweifacher Gestalt vor, nämlich als sogenannte „Falsi bordoni" und als „durchkomponierte Musikstücke" mit und ohne Begleitung des Orchesters. Bei den Falsi bordoni trägt eine der 4 Stimmen den Cantus firmus vor, während die anderen Stimmen im einfachen Kontrapunkte fortschreitend denselben begleiten. Durchkomponiert gelten als hochberühmt die Bußpsalmen von Orl. Lassus, der 50. Psalm „Miserere mei" von Allegri. — Auch als Musikstück im großen Stile mit und ohne Orchester, ins Gebiet der Cantate übergehend, aus Chören, Solis und Arien bestehend, sind die Psalmen bearbeitet worden, so von Mendelssohn, Händel u. A.

Die Motette war ursprünglich ein mehrstimmiges Kirchengesangstück, welches seinen Text der hl. Schrift entnahm und über einen Cantus firmus, meist dem Cantus gregor., namentlich den Hymnenmelodieen entlehnt, komponiert wurde. Schon im 13. Jahrh. erwähnt Franco von Köln dieser Art von Motette. Herrliche Meisterwerke solcher Motetten besitzen wir von den Komponisten des 15., 16. und 17. Jahrh. — Später nahm die Motette eine größere, freiere Form an und bestand meistens aus drei Sätzen, aus einem Choral-, Solo- und Fugensatze. Großartiges auf diesem Gebiete schuf J. S Bach — seine sechs- bis achtstimmigen Motetten sind wahre Meisterwerke polyphoner Kunst — Fasch, Mendelssohn, Fr. Schneider.

Die geistliche Cantate ist ein umfangreiches kirchliches Gesangstück mit Orchesterbegleitung, bestehend aus Chören, Arien, Duetten, Recitativen u. s. w., welche untereinander in Beziehung stehen (J. S. Bach).

Die Messe — missa. Unter „missa" verstehen wir den Inbegriff derjenigen Musikstücke, welche bei der höchsten Kultushandlung der kathol. Kirche, dem Hochamte, d. i. der feierlich mit Gesang abgehaltenen Messe, gesungen werden.

Das Requiem (missa pro defunctis, Messe für die Verstorbenen, Seelenmesse), nach den Anfangsworten des nicht wechselnden Introitus so genannt. Die von der Kirche im Cant. gregor. zum Requiem vorgeschriebenen Gesänge sind unter allen Umständen die passendsten und geben der Grundstimmung den entsprechendsten Ausdruck. Indes hat der erhabene und tief inhaltliche Text manche Komponisten zu wahrhaft schönen und ausdrucksvollen Kompositionen begeistert. Großartig angelegt und herrlich durchgeführt ist das Requiem von Mozart; es ist das Höchste und Größte, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist.

Das Graduale und das Offertorium. Ersteres ist dasjenige Musikstück, welches zwischen der Epistel und dem Evangelium, letzteres dasjenige, welches zur Opferung in der hl. Messe gesungen wird.

Die Vesper ist ein Teil des täglichen Offiziums (Breviergebets), und zwar derjenige, welcher an manchen Tagen, namentlich an Sonn- und Festtagen unter

Beteiligung der Gemeinde als Nachmittagsgottesdienst öffentlich abgehalten wird. Die musikalische Vesper besteht aus 5 Psalmen und 5 Antiphonen, aus einem der Kirchen- und Festzeit entsprechenden Hymnus und aus dem Magnifikat nebst der Antiphone, welchem aus dem Kompletorium noch eine der 5 großen marianischen Antiphonen (der Kirchenzeit entsprechend) folgt. (Über gute Kirchenmusikalien giebt Auskunft der „Cäcilien-Vereinskatalog" (Regensburg bei Pustet).

Das Präludium (Praeambulum, Prélude, Vorspiel) ist eine für die Orgel geschriebene Einleitung zu irgend einem Tonstück, zu einer Fuge u. s. w. Speziell bezeichnet man mit Präludium kürzere und längere Orgelsätze, mit denen während des Gottesdienstes die Gesänge eingeleitet oder die einzelnen Handlungen verbunden werden. Das Postludium (Nachspiel) tritt gern als Fuge mit einem dieselbe einleitenden Präludium auf. Im übrigen gilt hier dasselbe, was beim Präludium gesagt wurde.

Das Oratorium ist die musikalische Darstellung irgend eines religiösen, aus der Kirchengeschichte, dem alten oder neuen Testamente entnommenen Stoffes ohne Aktion. Die Dichtung hat demnach eine Handlung oder eine Begebenheit zum Inhalte, welche durch die Musik und teils durch erzählende, teils durch zur Handlung gehörige Personen, teils durch Chöre, als Repräsentanten einer Menge, dargestellt und vorgeführt wird. Dem entsprechend giebt es in einem Oratorium Recitative, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. und Chöre. Dem Ganzen geht eine Introduktion oder eine geistliche Ouverture voran. Seine höchste Ausbildung erhielt das Oratorium durch deutsche Meister, namentlich durch Händel und J. S. Bach.

4. Die dramatische Musik.

Die Oper ist die Darstellung einer Begebenheit oder Handlung durch Gesang und Instrumentalmusik. Im Dienste der Oper stehen außer der Dichtkunst und Musik auch die Malerei, die Architektonik und die Tanzkunst. Eine Oper besteht aus der Ouverture (Introduktion), aus Arien, Arietten, Kavatinen, Romanzen, Duetten, Terzetten u. s. w., aus Ensembles, Recitativen, Finales, Chören, Märschen und Tänzen. Wir unterscheiden nach Inhalt und Ausdehnung die große Oper (Opera seria), z. B. „Robert der Teufel", „Die Hugenotten" von Meyerbeer, „Titus" von Mozart; die romantische Oper, z. B. „Der Freischütz", „Oberon" von C. M. von Weber, „Tannhäuser", „Lohengrin" von Wagner, „Jessonda" und „Faust" von Spohr; die Zauberoper, z. B. „Die Zauberflöte" von Mozart; die heroische oder Heldenoper, z. B. „Tell" von Rossini, „Die Stumme von Portici" von Auber; die komische Oper (Opera buffa), z. B. „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini; die tragische Oper, z. B. „Othello" von Rossini, „Die Jüdin" von Halevy.

Die Operette (das Singspiel) ist eine komische Oper von geringem Umfange und mit Dialog verbunden. Das Vaudeville ist ein kleines französisches Lustspiel mit eingestreuten Kouplets, in welchen Personen, Begebenheiten, Thorheiten der Zeit u. s. w. gegeißelt werden. Das Melodrama entsteht, wenn sich mit der Deklamation eines Gedichtes (einer Ballade) die Musik vereinigt, um die Gefühle und Situationen des Textes zu illustrieren. Die Musik geht mit dem Texte gleichzeitig fort, oder der Vortrag des Textes wird unterbrochen und die Musik geht

allein weiter. Das Melodrama ist auch in der Oper als melodramatische Scene, z. B. im Freischütz „Die Wolfsschluchtscene“ verwendet worden. Bekannte Melodrama sind: „Der Gang zum Eisenhammer“ von G. Weber, „Die Glocke“ von Lindpaintner, „Schön Hedwig“ von R. Schumann, „Der Bergmannsgruß“ von Annacker, „Antigone“ von Mendelssohn.

Das Ballett ist ein pantomimischer Tanz. Sprache und Gesang sind ausgeschlossen, und nur allein die Musik hat durch charakteristische Instrumentalsätze die Handlung zu erläutern.

In neuerer Zeit hat man auch zu Schauspielen Musik geschrieben. Sie besteht gewöhnlich aus einer Ouverture, aus Entrakts (Zwischenaktsmusik), aus melodramatischen Scenen, selten aus Gesangstücken. Hierzu gehören: die Musik zu „Egmont“ von Beethoven, zu „Athalia“, zum „Sommernachtstraum“, zu „Oedipus“ von Mendelssohn, zu „Manfred“ von Schumann, zu „Faust“ vom Fürsten Radziwill.

Die Instrumentalmusik.

1. Die Kammer- oder Salonmusik.

Das Duett, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Oktett und Nonett. Es sind dieses Musikstücke für zwei bis neun Instrumente in der Form der Klaviersonate (siehe diese) geschrieben. Die Duos, Trios, Quartette, Quintette sind vorherrschend für Streichinstrumente allein geschrieben.

Die Serenade (Notturno) ist eine Abendmusik meist freundlichen, heiteren Charakters in Liedform.

Dasjenige Instrument, welches in der Kammer- oder Salonmusik allein am öftesten zur Anwendung kommt, ist das Pianoforte. Weil auf demselben vollständige Musikstücke in Melodie und Harmonie ausgeführt werden können, ist es nicht bloß das beliebteste Familieninstrument geworden, sondern es hat sich auch für dasselbe eine eigene überaus reiche Litteratur ausgebildet. Die Musik für dieses Instrument tritt unter allen möglichen und denkbaren Formen und Benennungen, als Sonate, Rondeau, Variation, Charakterstück, Phantasie und in anderen durchaus freien Formen auf.

Die Sonate besteht in der Regel aus 4, seltener nur aus 3 Sätzen, d. i. aus dem Allegro, dem Andante (Adagio), der Menuett (oder Scherzo) und dem Finale. Diese 4 Sätze sollen einen inhaltlichen Zusammenhang haben. Der erste Satz (Allegrosatz), dem bisweilen eine Einleitung vorangeht, hat in der Regel lebhaftes Tempo und ist meistens in der Hauptform geschrieben. Er bildet den Gegensatz zum folgenden zweiten Satze, dem Andante oder Adagio, welches eine langsame Bewegung hat und sanften Charakters ist. Der dritte Satz, die Menuett oder das Scherzo, ist in der Menuettform geschrieben und hat einen einfachen, heiteren, oft tanzartigen Inhalt. Das Finale steht meistens in der Rondo-, seltener in der Hauptform und hat einen lebhaften, oft brillanten Ausdruck. Oft fehlt einer der beiden inneren Sätze, bisweilen ist die Reihenfolge der einzelnen Sätze eine von der normalen abweichende. Diese hier angegebene Form der Sonate liegt allen größeren Instrumentalkompositionen, z. B. dem Trio, Quartett, der Ouvertüre, der Symphonie u. s. w. zugrunde. (Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Field, Dussek, Kalkbrenner, Schubert, Mendelssohn u. A.)

Die **Sonatine** ist eine verkürzte Sonate. Das Rondo ist ein Klavierstück, aus einem Satze bestehend, dem die Rondoform, doch bisweilen auch, trotz des Namens, die Hauptform zugrunde liegt. **Rondino** und **Rondoletto** sind Rondos in kleinerer Form.

Die **Suite** (Partita) ist ein Klavierstück, welches aus einer Reihe von Tanzformen (Allemande, Bourrée, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuett, Rigaudon, Gigue, Polonaise, Anglaise, Passepied, Chaconne u. s. w.) besteht und dem eine Einleitung, zusammengesetzt aus einem Präludium, einer Phantasie und Ouverture, vorangeht. Im 17. Jahrh. beliebt, erhielt die Suite durch Händel und J. S. Bach (siehe dessen 6 große oder englische Suiten) eine edlere Gestaltung.

Charakterstück — auch allgemein **Salonstück** genannt — heißt dasjenige Klavierstück, in welchem sich eine gewisse Grundstimmung, eine gewisse Richtung unseres Gefühls-, Geistes- oder des Naturlebens in charakteristischen Melodieen und Harmonieen aussprechen soll. Es erscheint in der Klaviermusik unter hundert verschiedenen Namen und Formen. Einige Arten sollen hier aufgeführt werden: Eglogue (Ekloge, Hirtenlied), Rêverie (Träumerei), Arabesque, Impromtu (eine Art Improvisation), Berceuse (Wiegenlied); die **Idylle** mit pastoralem Charakter, Gade op. 34; das **Nokturn** oder **Notturno** (Nachtstück; berühmt sind die Nokturnen von Field, Chopin, Schumann op. 23); das **Scherzo**, die **Humoreske**, die **Burleske** (Stücke launigen und komischen Inhalts); die **Elegie** (Elegia, Trauergesang); die **Barcarole** (Gondellied, Chopin op. 60); die **Tarantella**, **Boleros** (Ch. Mayer), **Saltarellos** entsprechen ihrem Inhalte nach den gleichnamigen Tänzen. Auch die Klavierstücke, welche die Überschriften **Alla polacca**, **Valses**, **Polonaises**, **Mazurka**, **Alla Marcia** haben, entlehnen aus der entsprechenden Tanzform ihre rhythmischen und Taktverhältnisse und sind in der Lied-, Tanz- oder Rondoform geschrieben.

Lieder ohne Worte sind durch Mendelssohns herrliche „Lieder ohne Worte" zuerst in die Klavierlitteratur eingeführt worden. Hierher kann man auch zählen: die **Romanzen**, die **Balladen** (Chopin, Reinecke), die **Kanzonetten** und **Serenaden**. **Amusement** (ein kleines, gefälliges Musikstück), **Bagatelle** (Kleinigkeit, meist kurzes, leichtes Stück), Campanella (Glockenspiel), Chasse (ein Jagdmusikstück).

Die **Etüden** (Etudes, Studien); sie sind Übungsstücke in ansprechender Form zur Ausbildung der Fertigkeit und des Vortrags. Jede einzelne Etüde stellt sich die Aufgabe, irgend eine bestimmte Seite der Technik (Passagen, Triller, Terzen- oder Sextengänge u. s. w.) im besonderen durchzuführen. Rein technischen Zwecken dienen die sogenannten **Exercices**. (Bertini, Czerny, Cramer, Clementi, A. E. Müller (Capricen), Henselt, Chopin, Liszt u. A.)

Die **Phantasie** ist ein Musikstück von durchaus freier Form. Heut ist diese Bezeichnung ein Aushängeschild nicht bloß für formlose, sondern auch inhaltslose und seichte Kompositionen geworden. Geistreich ist diese Form von Thalberg (die Hugenotten-, Moses- und Don-Juan-Phantasie) und von Liszt (zum Propheten, zu Verdis Hernani, zu Trovatore) verarbeitet worden. Die klassischen Komponisten verstanden unter Phantasie eine Sonate in freiester Entwickelung und auf breitester Grundlage. Solche Phantasieen schrieben Mozart (f-Moll und c-Moll), Beethoven (op. 27); J. S. Bach schrieb eine „chromatische" Phantasie.

Die Transscription. Man versteht hierunter die Übertragung eines Gesang- oder Instrumentalstückes für das Pianoforte.

Die Paraphrase ist die Umschreibung — Illustration — eines gegebenen Tonstückes (oft in Form der Variation) in freiester Weise, d. h. ohne sich streng an das Thema zu halten.

Die Rhapsodie (Bruchstück) ist entweder eine Art musikalischer Improvisation über ein Hauptthema, dem eigene passende Gedanken beigefügt werden, oder sie ist eine Verschmelzung verschiedener musikalischer Gedanken, welche fragmentarisch auftreten, zu einem Tonstücke. (Liszt, Dreyschock, Ch. Mayer, Raff.)

Das Capriccio ist ein Tonstück, in welchem ein originelles Thema in meist ungebundener Form nach willkürlicher Laune (Caprice) originell bearbeitet wird.

Die Toccata ist eine freie Phantasie in Form der Etüde oder des Capriccio, worin namentlich bestimmte Figuren in oft launenhafter Weise, die Figur bald in der rechten, bald in der linken Hand liegend, verarbeitet wird.

Das Divertissement ist ein Unterhaltungsstück, dessen Formen der Sonate oder der freien Phantasie angehören. Hierher gehört auch das Amusement.

Das Potpourri ist eine Verbindung beliebter Themas aus Opern, Liedern oder größeren Werken, welche durch Überleitungen mit einander verknüpft, oft auch mit Variationen durchflochten, im ganzen ohne Form und künstlerischen Wert sind. Die **Mosaiques**, die **Reminiscenses de l'opera** bezeichnen unter anderem Namen dieselbe Sache. Hierher könnte man auch die sogenannte „Programmmusik" für das Piano (Lumbye: der Traum eines Savoyarden, Nebelbilder, Traumbilder) zählen.

2. Die Konzertmusik.

Die Symphonie besteht wie die Klaviersonate aus 4 mit einander in inhaltlicher Beziehung stehenden Sätzen, also aus 1. dem Allegro, welchem eine Einleitung vorangehen kann, 2. dem Andante oder Adagio, 3. der Menuett oder dem Scherzo und 4. dem Finale. Diese einzelnen Sätze sind bei der Symphonie größer und breiter angelegt, und da dieselbe vom ganzen Orchester, d. i. der Verbindung von Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten ausgeführt wird, so ist auch die reichste, mannigfaltigste, ja die höchste Gedankenentwickelung, welche durch den Klangcharakter der verschiedenen Instrumente unterstützt wird, möglich. Es haben deshalb auch die bedeutendsten Meister dieser Form sich bedient, um unvergängliche Tonwerke zu schaffen. Als Schöpfer der neueren Symphonie ist Jos. Haydn zu betrachten; zur vollendetsten Ausbildung gelangte sie durch den Titanen Beethoven. (Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Fr. Schubert, Schumann, Spohr.)

Die Ode-Symphonie hat wenig gemein mit der Form der Symphonie. Unter diesem Namen schrieb Felicien David zwei Tongemälde: „Die Wüste" und „Columbus". Die Programm-Symphonie (symphonische Dichtung) ist ein Produkt neuerer Zeit. H. Herlioz ist ihr Schöpfer; Liszt ihr eifrigster Vertreter. Sie ist eine Art freier Phantasie, in welcher der innere Zusammenhang durch feste Verkettung und konsequente Durchführung der Gedanken hergestellt und auf diese Weise und durch Anwendung aller möglichen harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Mittel eine bestimmte Idee zum Ausdrucke gebracht wird. Meist sind diesen Tongemälden erläuternde Texte beigegeben.

Die Symphonie-Cantate ist die Verbindung eines Gesanges mit der Symphonie. Beethoven bahnte in seiner neunten Symphonie hierfür den Weg an.

Die Ouverture ist ein größeres Instrumentalstück, durch welches man eine Oper, ein Oratorium und, jedoch seltener, ein Schauspiel eröffnet. Eine bestimmte Form und einen bedeutsameren Inhalt erhielt die Ouverture von Gluck und Mozart. Sie und ihre Nachfolger legten derselben die Hauptform ohne Gliederung in zwei Teilen zugrunde, und sie hatte den Zweck, die Zuhörer durch ihren Inhalt auf den Grundcharakter der Oper vorzubereiten. Konzertouverturen schrieben Beethoven (die drei Leonorenouverturen, Egmont, Coriolan, die Ruinen von Athen); Mendelssohn (Fingalshöhle, Meeresstille, Sommernachtstraum, Ruy Blas, Hebriden); Niels Gade (Nachklänge an Ossian, im Hochland); Schumann (Manfred, Jul. Cäsar).

Das Konzert hat den Zweck, einem Virtuosen Gelegenheit zu bieten, seine Bravour zu zeigen. Die konzertierende Stimme hat stets die Hauptmelodieen, die übrigen Stimmen führen teils die Begleitung, teils vermitteln sie die Verbindung der einzelnen Sätze und Solis. Das Konzert hat auch die Sonatenform; es beschränkt sich indes meistens auf drei Sätze, indem die Menuett oder das Scherzo wegbleibt. Kurz vor dem Schlusse des Allegro- oder auch des Rondosatzes befindet sich eine Fermate, bei welcher vom Künstler entweder eine gegebene oder freie Bravourkadenz eingelegt wird. Bedeutende Kompositionen dieser Art besitzen wir von Mozart, Beethoven (Klavierkonzerte) und von Spohr und Mendelssohn (Violinkonzerte). Konzertino heißt ein Konzert in kürzerer und gedrängterer Form. Das Konzertstück besteht aus drei Sätzen, welche zu einem Ganzen zusammengezogen sind.

Von der Tanz- und Militärmusik war bei der Liedform bereits die Rede.

II. Die Organik.

Unter **Organik** haben wir den Inbegriff aller derjenigen Instrumente zu verstehen, deren wir uns zur Ausführung von Musik bedienen. Das von Gott dem Menschen verliehene **Organ** ist die **menschliche Stimme**; wir bedienen uns derselben zum Sprechen und zum **Singen**. Zur Ausführung jeder andern Art von Musik gebrauchen wir die künstlichen Musikorgane, die **Instrumente**. Wir können sie in vier Klassen einteilen: 1) in **Saiten-**, 2) in **Streich-**, 3) in **Blas-** und 4) in **Schlaginstrumente**.

A. Die menschliche Stimme.

1. **Stimmapparat.** Er besteht aus der **Luftröhre**, welche den Atemstrom aus der Lunge und aus der Brust in den **Kehlkopf**, welcher sich am oberen Ende der Luftröhre befindet, treibt. Der **Kehlkopf** ist ein kurzes Rohr, in dessem Innern zwischen der vorderen und hinteren Wand ausgespannte elastische Häutchen, die **Stimmbänder**, so angebracht sind, daß sie vermittels eines Luftstromes ins Tönen gebracht werden. Zwischen diesen Stimmbändern befindet sich eine schmale, dreieckige Spalte, die **Stimmritze**, welche man beliebig öffnen und schließen kann.

Wie ein Baumstämmchen steht die Luftröhre mit ihren unteren Enden, die sich gleich Wurzeln ausbreiten, in den beiden Lungenflügeln. Wollen wir uns ein anderes Bild von diesen Organen machen, so sind die Lungen der Blasebalg, die Luftröhre ist das Mundstück, die Stimmritze die Zunge, und der Schlund, die Mund- und Nasenhöhle sind der Schallbecher einer Zungenpfeife. Wie letzterer den Ton der Pfeife egalisiert, ihm den Klangcharakter giebt, so gestaltet die Schlund- und Mundhöhle den Gesangston zu einem edlen und brauchbaren.

Tonerzeugung. Zur Hervorbringung eines Gesangtones ist eine bedeutende Verengerung der Stimmritze nötig, damit die durch dieselbe

getriebene, aus den Lungen kommende Luft, die Stimmbänder in tönende Schwingungen versetzt. Diese Schwingungen der Stimmbänder teilen sich der Luft im Kehlkopfe, sowie der Luft und den Wänden der Luftwege ober- und unterhalb der Stimmritze mit, und diese Mitschwingungen geben der Stimme die Resonanz und den Tönen ihre Klangfarbe. Die Stärke und Kraft des Gesangtones richtet sich nach der Kraft des anblasenden Luftstromes; die Höhe und Tiefe desselben, abhängig von der Schnelligkeit der Schwingungen des Luftstromes, richtet sich nach dem Grade der Spannung der Stimmbänder und der Weite der Stimmritze. Je straffer und kürzer die Stimmbänder (je schneller sie schwingen) und je enger die Stimmritze, desto höhere Töne, und im Gegenteil, je schlaffer und länger die Stimmbänder (je langsamer sie schwingen) und je weiter die Stimmritze, desto tiefere Töne werden erzeugt. (Dr. Bock.)

Stimmklassen. Wir unterscheiden männliche und weibliche Stimmen. Die Kinder und Frauen haben wegen des kleineren Kehlkopfes und der daher rührenden geringeren Länge der Stimmbänder eine höhere Tonlage als die Männer. Von der Begrenzung des Stimmumfanges hängt die Stimmlage und von dieser und dem jeder Stimme eigentümlichen Klangcharakter (Klangfarbe) die Einteilung der weiblichen Stimmen in Alt, Mezzo-Sopran und Sopran und der männlichen Stimmen in Baß, Bariton und Tenor ab.

Tonumfang der einzelnen Stimmklassen:

1) Baß vom gr. F bis $\bar{d}$; 2) Bariton vom gr. H bis $\bar{f}$; 3) Tenor vom kl. c bis $\bar{g}$ und $\bar{a}$; 4) Alt vom kl. g bis $\bar{\bar{d}}$; 5) Mezzo-Sopran vom kl. h bis $\bar{\bar{f}}$; 6) Sopran vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{a}}$.



Stimmregister. Jedes menschliche Stimmorgan erzeugt zwei, im Klange wie in der Bildung verschiedene Arten von Tönen: die Brust- und Falsettöne. Diese von einander in Klang und Bildung unterschiedenen Töne nennt man Register nach dem Gebrauche bei der Orgel, bei der die sämtlichen Pfeifen desselben Klangcharakters ein Register bilden. Das vollere, kräftigere Register der Stimme nennt man das Brustregister (Bruststimme, erstes Register); das schwächere dagegen Falsettregister (Falsettstimme, Fistel- oder Kopfstimme, auch zweites Register). Die Brusttöne entstehen bei geringerer Spannung der Stimmbänder, so daß sie in ihrer ganzen Breite schwingen; bei den Falsetttönen ist die Spannung der Stimmbänder größer und es schwingen nur die feinen Ränder derselben. Die Ausgleichung der verschiedenen Register ist Aufgabe der Stimm- und Tonbildung.

Berühmte Sänger und Sängerinnen des 19. Jahrhunderts: Rubini, Lablache, Roger, Theod. Formes, Jos. Tichatschek, Theod. Wachtel, Niemann, Schnorr von Karolsfeld, Stockhausen; Catalani, Malibran, Grisi, Henr. Sonntag, Pauline Viardot, Garcia, Jenny Lind, Wilh. Schröder-Devrient, Adelina Patti, Paul. Lucca, Friedrich-Materna, Ethelka Gerster u. a. m.

Einiges aus der Geschichte der Methodik des Gesangunterrichts.

Wenn wir einen Blick auf die Kulturvölker der vorchristlichen Zeit werfen, so finden wir, daß namentlich bei den Griechen und Israeliten, weniger bei den Römern, die Ton- und Gesangskunst gepflegt wurde. Bei den Griechen wurde die Musik von den Kitharisten (Musiklehrern) gelehrt und bestand in Gesang und Zitherspiel, auch lernten viele das Spielen der Lyra und der Flöte. An den höchsten Fest- und Opfertagen wurden die alten Helden- und Hymnengesänge und während der Opferfeier Wechselchöre, die sogenannten „Prosodieen" vorgetragen. Bei den olympischen Spielen wurden zu Ehren des Sängers festliche Chorgesänge gesungen, wie überhaupt die Nationalfeste mit Gesang und mit musikalischen Wettkämpfen unzertrennlich verbunden waren. Bei den Israeliten wurden in den Prophetenschulen Sänger und Singemeister ausgebildet und wir wissen, daß namentlich unter David und Salomo dem Tempelgesange eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege zuteil wurde.

Auch die ersten Christen sangen bei ihren gottesdienstlichen Zusammenkünften; besondere Gesangschulen wurden erst im 4. Jahrhundert vom Papst Sylvester und im 6. Jahrhundert vom Papste Gregor dem Großen in Rom gegründet. In den damaligen und späteren Klosterschulen zu St. Gallen, Fulda, Regensburg, Eichstätt, Metz, Reichenau u. a. wurde der Gesang eifrig gepflegt; auch in den Parochial- und Gemeindeschulen und in den Dom- und Kathedralschulen gehörte in der Folge der Gesang zu den besonders gepflegten Unterrichtsgegenständen. Die kirchlichen Gesänge wurden wahrscheinlich so lange durch Vor- und Nachsingen geübt, bis sie dem Gedächtnisse eingeprägt waren.

So blieb es im wesentlichen mit dem Gesangunterrichte bis in das 18. Jahrhundert hinein, denn wenn auch seit der Reformation der deutsche Kirchengesang

und vereinzelt das weltliche Lied einer erhöhten Pflege sich erfreute, so lassen sich doch wesentliche Fortschritte in der Methode des Gesangunterrichtes nicht auffinden. Der Choralgesang wurde vorherrschend nach der schwierigen Solmisationstheorie erteilt und wenn auch Kilian Hammer (Mitte des 17. Jahrh.) zu den sechs Guidonischen Silben ut re mi fa so la für den 7. Ton die Silbe si hinzufügte, wodurch an Stelle der unverständlichen Hexachorde die einfachere und leichtere Oktavenreihe trat, so fand diese und die Benennung der acht Tonstufen mit den noch heute gebräuchlichen Buchstaben c d e f g a h c doch erst im Ausgange des 18. Jahrh. allgemeine Aufnahme.

Die nahmhaftesten Pädagogen des 17. und 18. Jahrh. reihen den Gesangunterricht schon jetzt als wesentlichen Unterrichtsgegenstand ihren Lehrplänen ein, so besonders Amos Comenius (1592—1671), Aug. Herm. Francke (1663—1727), Rochow, die Philanthropen und Felbiger (1724—1788). Die preußische Schulordnung vom 16. September 1794 enthält neben anderen Vorschriften auch die, daß der Unterricht mit Gebet und Gesang beginnen und schließen solle.

Mit Pestalozzi beginnt, wie für den gesamten Schulunterricht, so insbesondere auch auf dem Gebiete des Gesangunterrichts eine neue Epoche. Den Grundsatz, „daß jede Erkenntnis von der Anschauung ausgehen und auf sie zurückgeführt werden müsse“, will er auch auf diesen Unterrichtsgegenstand angewendet wissen. „Das Ohr ist das Organ für Auffassung der Töne und das einfache vor die Ohren bringen der Töne ist für das Kind so gut Anschauung wie das einfache vor Augen stellen der Gegenstände.“ Auf seine Veranlassung erschien im Jahre 1810 das Werk

„Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen, pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Zürich, bei H. G. Nägeli.“

Mit dieser Gesanglehre waren die Elemente des Gesangunterrichts und ihre methodische Anordnung im wesentlichen festgestellt und da alle späteren Schulgesangsmethodiker dieselbe mehr oder weniger als Quelle ihrer Arbeiten benutzt haben, so dürfte eine gedrungene Inhaltsangabe wohl angezeigt sein.

Seite 1—8 Vorbemerkung für den Lehrer. **I. Die allgemeine Tonlehre.** Erste Hauptabteilung. Elementarlehre der Rhythmik (Körperstellung; einfache Hervorbringung der Töne; Mundstellung; Tonausstoßen und Tonhalten). Belehrung und Übung an einem Tone über die verschiedenen Tongrößen, Notengattungen und Taktarten. Zweite Abteilung. Elementarlehre der Melodik. (Stimmprüfung, Klassifikation der Stimmen) die Unterscheidung hoher und tiefer Töne, Bildung auf- und absteigender Tonreihen, die Tetrachorde, ihre Verbindung, Übung im stufen- und sprungweisen Tonfortschritt, Kenntnis des Liniensystems, der Schlüssel, Erweiterung des Tonbereichs, Versetzung der Tetrachorde, Vorführung der diatonisch-chromatischen Tonreihe, Tonleiter und Übungen in chromatischen und dissonierenden Intervallen. Dritte Abteilung. Elementarlehre der

Dynamik. Hervorbringen und Übungen des Mezzoforte- und des Pianotones und der übrigen Stärkegrade, das Crescendo und Diminuendo in allen Abstufungen u. s. w. Vierte Abteilung. Methodische Verbindung der Tonelemente. Übung und Unterricht in den Tonverhältnissen in Vereinigung der Rhythmik, Melodik und Dynamik. Fünfte Abteilung. Die Notierungskunst. II. Besondere Tonlehre. Erste Abteilung. Methodische Verbindung des Gesangtones mit dem Wortlaut. Vokalisierkunst, Mundstellung, Lautierlehre, Konsonanten und Sillabierkunst. Zweite Abteilung. Methodische Verbindung des Tongewichts mit dem Wortgewicht. Dritte Abteilung. Elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst. Vierte Abteilung. Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke. Anhang. Allgemeine und besondere Reflexionen.

Daß der Nägeli-Pfeifferschen Methode bedeutende Mängel nachzuweisen sind, ersieht man schon aus diesem Inhaltsverzeichnisse. Sie vernachlässigt das Singen nach dem Gehöre und will das bewußte nach Notensingen, in ähnlicher Weise wie das Lesen, in allen Schulen anstreben; sie beginnt trotz dieser hohen Anforderung das Singen erst mit dem 10. Jahre; sie nimmt die rhythmischen, melodischen und dynamischen Übungen hintereinander vor und dehnt sie so endlos aus, daß das Liedersingen zu spät oder überhaupt nicht mehr gepflegt werden kann.

Die Mängel dieser Methode wurden alsbald erkannt und schon 1813 erschien eine „Anleitung zum Unterricht im Singen" für Lehrer und Volksschulen von Natorp, worin mit „Vorübungen" begonnen wird, welche das Singen nach dem Gehör zum Zweck haben. Auch giebt Natorp die rhythmischen, melodischen und dynamischen Übungen auf mehrere Stufen verteilt und läßt einen Liederkursus nebenher gehen, begeht aber den Fehler, lauter selbstgemachte, den durchgenommenen Übungen entsprechende Lieder zu geben, statt dieselben dem deutschen Volksliederschatze zu entnehmen. Als ganz neu finden wir bei ihm die Ziffer, welche er zu melodischen Übungen benutzt und durch welche er das Notensingen- und treffen vorbereitet.

Der Streit, welcher infolge hiervon über die Berechtigung der Ziffer und der Note beim Gesangunterrichte in der Volksschule entbrannte, hat sich heute dahin geklärt, daß die Ziffer als Veranschaulichungsmittel für die Auffassung der Tonverhältnisse nicht von der Hand zu weisen, die Note dagegen als Tonzeichen zu verwenden sei. Die Galin-Paris-Chevésche Methode tritt noch jetzt entschieden für das Ziffersingen ein, und es sucht insbesondere F. Th. Stahl für dieselbe in Deutschland Propaganda zu machen.

Die Methodiker nach Natorp und die der Jetztzeit waren bemüht,

die Methode des Gesangunterrichts auf den gelegten Fundamenten weiter auszubauen. Die namhaftesten unter ihnen sind Hentschel, Erk, Fr. W. Schütze, Pflüger, Sering und B. Widmann. Hentschel namentlich trat entschieden für die Forderung ein, daß dem „Elementarkursus“ ein „Liederkursus“ als gleichberechtigt gegenüber zu stellen sei.

Der allgemeine Standpunkt der heutigen Methode ist kurz folgender: Das gesamte Gesangsmaterial scheidet sich in zwei stufenweis geordnete Kurse, diese sind der Elementar- und der Liederkursus, welche selbständig neben einander hergehen. In Bezug auf die Verbindung beider Kurse haben sich zwei Richtungen ausgebildet. Während die Einen den Elementarkursus neben den Liederkursus ohne besondere Rücksicht auf letzteren nebenhergehen lassen, verbinden die Anderen den ersteren mit dem letzteren in der Weise, daß sie die Übungen des Elementarkursus den zu übenden Liedern entlehnen. Die Lieder selbst verteilt man in eine Unter-, Mittel- und Oberstufe.

In der einklassigen Schule wird meist nur nach dem Gehöre gesungen; die Note wird nur insoweit herbeigezogen, als sie die schnellere Einübung der Lieder begünstigt. In der zwei- und dreiklassigen Schule dagegen wird in der Unterklasse nur nach dem Gehör gesungen. In der Mittelklasse werden die Lieder ebenfalls nach dem Gehöre geübt; die Note tritt zunächst als rhythmisches und erst später als melodisches Zeichen in den Elementarkursus ein. Einzelne Lehrer benutzen hierbei auch die Ziffern als melodische Zeichen und lassen diese der Note vorangehen. In der Oberklasse werden beide Kurse an die Noten angeschlossen und es wird ein möglichst bewußtes Singen nach Noten erstrebt.

Gegenwärtig bricht sich die sogenannte rationelle Methode, angebahnt von Hohmann, A. B. Marx und Flügel, mehr und mehr Bahn. Ihre Hauptvertreter sind B. Widmann und R. Weber. Sie dringen auf eine tiefere Erkenntnis der melodischen und rhythmischen Verhältnisse und des gesamten Tonmaterials, sie wollen durch einen streng logischen Lehrgang den Ton, die einzelnen Intervalle, als Teile eines organisch gegliederten Ganzen zur Grundlage einer geistbildenden Methode machen und bevorzugen deshalb als Basis für bewußtes Treffen und Singen nach Noten besonders das harmonische Element, die Accorde.

Empfehlenswerte Anleitungen zur Erteilung eines guten Gesangunterrichts sind: 1) W. Kothe, Leitfaden für die methodische Behandlung des Gesangunterrichts in der Volksschule (Leipzig bei Peters) und 2) B. Kothe, Gesanglehre für die oberen Klassen der Volksschule mit Benutzung der Notenschrift nebst Wandtafeln (Breslau, Goerlich).

B. 1. Die Saiteninstrumente.

Hierher zählen wir alle diejenigen Instrumente, deren Saiten durch Hämmer angeschlagen oder mit den Fingern gerissen werden: das Pianoforte, die Harfe, die Guitarre und die Zither.

Das Pianoforte.

Der heutigen **Bauart** nach giebt es Flügel (langgestreckte Instrumente), Stutzflügel (in kleinerer, jetzt am meisten beliebten Form), Fortepianos (Tafelpianos, Tafelinstrumente) und Pianinos (in aufrechtstehender Form).

Die **Hauptbestandteile** eines Flügelinstrumentes sind: der Korpus (Kasten), der Mechanismus mit der Klaviatur, der Saitenbezug, der Resonanzboden und die Pedale. In Bezug auf den Mechanismus der Instrumente unterscheidet man zwei Arten, den deutschen und englischen; sie sind hauptsächlich im Hammerwerk unterschieden. Bei der deutschen Mechanik schlagen die weichbelederten Hämmer, welche in Messingkapseln auf den einzelnen Tasten stehen, von unten herauf an die Saiten. Bei dem englischen Mechanismus sind die sämtlichen Hämmer auf eine gemeinschaftliche Leiste angeschraubt und dieselben werden durch sogenannte Stoßzungen, welche an den Tasten befestigt sind, an die Saiten geschnellt.

Beim **Ankauf** eines Flügelinstrumentes wende man sich, um sich vor Mißgriffen und Nachteil zu bewahren, an eine bekannte und solide Firma und bedinge sich eine Garantiezeit aus; besser noch ist es, wenn man den Ankauf einem ehrenhaften und bekannten Sachverständigen überträgt. Berühmte Firmen und Niederlagen. Berlin: Bechstein, Westermayer, Stöcker, Kisting, Willmanns, Schwechten; Breslau: Brettschneider und Regas, Berndt, Welk, Lichtenberg, Großpietsch; Liegnitz: Seiler; Leipzig: Blüthner, A. H. Franke, Irmler, Breitkopf und Härtel; Dresden: Kaps; Münster: Knaake; Stuttgart: Mädler und Schönleber.

Konservierung des Instrumentes. Nässe, feuchte Luft, zu große Wärme und Kälte wirken nachteilig auf die Flügelinstrumente ein. Man wähle zur Aufstellung desselben ein trockenes Zimmer und stelle dasselbe nicht unmittelbar an die Wand; zeigt diese Feuchtigkeit, so wähle man lieber die Mitte des Zimmers als Standort für dasselbe. Man vermeide zu große Nähe des Ofens und namentlich zugiger Fenster, halte es außer dem Gebrauch stets verschlossen und unterziehe es ab und zu einer vorsichtigen Reinigung, bei welcher man sich einer weichen, pinselartigen

Staubbürste und eines Blasebalgs bedient. Das Lokal, in welchem das Instrument steht, darf nicht mit weichen Gegenständen (Sofas, gepolsterten Sesseln, Betten, Teppichen) überfüllt sein; sie dämpfen den Ton. Ebenso darf das Instrument kein Repositorium für Bücher und Noten abgeben.

Geschichte des Klavierspiels. Die eigentliche Kunst des Klavierspiels beginnt in Italien mit Domenico Skarlatti (1683—1760), in Deutschland mit J. S. Bach (1685—1750) und Händel (1684 bis 1759), in Frankreich mit Fr. Couperin (1634—1694) und Marchand (1669—1737). J. S. Bach ist unstreitig der größte Meister seiner Zeit. Er hielt beim Spielen die fünf Finger, nach heutiger Art, so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie zu liegen kamen, und daß der Daumen der Hauptfinger wurde, während man bis dahin denselben nur zu großen Spannungen benutzte. Die Kompositionen dieser Zeit bestanden zumeist nur aus Präludien, Fugen und Suiten (Partita), welche letzteren aus einer Reihenfolge von Tänzen in idealer Form (Allemande, Anglaise, Bourrée, Courante, Giga, Gavotte, Sarabande u. s. w.) bestanden. Nächst J. S. Bach werden dessen Söhne W. Friedemann und Philipp Emanuel Bach („Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen") zu den bedeutendsten Klavierspielern damaliger Zeit gerechnet.

Die zweite Epoche hat in Mozart und Clementi ihre größten Repräsentanten. Die Hauptform der Klavierwerke bildet die Sonate. Als erste Sonatenkomponisten werden Heinrich Biber, Corelli und Kuhnau genannt. Die Sonaten von Phil. Emanuel Bach haben in der Regel 3 Sätze, d. i. einen Allegrosatz in knapper Hauptform, ein Andante in Liedform und ein Presto in Rondoform. Sein Hauptwerk sind die „Sonaten für Kenner und Liebhaber". Joseph Haydn bildete die Klaviersonate nach Form und Inhalt weiter aus; das Hauptthema wird bei ihm im zweiten Teile wiederholt und indem er den „Durchführungssatz" (die freie Phantasie) einführte, stellte er die Dreiteiligkeit der Hauptform als Norm auf. Mozart fügte der Hauptform den kantilenenartigen Mittelsatz hinzu; Beethoven erweiterte die einzelnen Sätze nach Form und Inhalt.

Die heutige Sonate gliedert sich in vier Sätze:

Der erste Satz, ein Allegro, ist in der Hauptform, der zweite, ein Andante oder Adagio, in der Lied- oder Hauptform, der dritte, eine Menuett, welche L. van Beethoven zum Scherzo erweiterte, in der

Liedform und der vierte, das Finale, in der Rondo-, sehr selten in der Hauptform geschrieben.

Was Clementi von Mozart unterscheidet, ist der Gegensatz der englischen und der deutschen (Wiener) Richtung, die, vom Mechanismus der englischen und deutschen Instrumente ausgehend, ihren Einfluß auch auf den Charakter der Kompositionen und des Spieles ausübte. Mozart ist Repräsentant der Wiener Schule; sein Spiel ist leicht, graziös, glänzend und lebhaft, es wird begünstigt durch die leichte Spielart der Instrumente mit deutscher Mechanik. Clementi, gewöhnt an den tiefen Fall der Tasten und den lang singenden und vollen Ton der englischen Instrumente, hatte eine gehaltene, ernste und mehr großartige Richtung in Spiel und Komposition. Seine Sonaten liefern noch heute ein den Geist und die Technik bildendes Übungsmaterial; berühmt ist sein Studienwerk „Gradus ad Parnassum." Beide Schulen haben ihre besondere Geschichte.

Zur Clementi'schen Schule gehören: J. B. Cramer (1771 bis 1844); bekannt durch seine 84 Etuden. John Field (1782—1837), der bedeutendste Virtuose dieser Schule; seine „Nokturnos" sind noch heute beliebt. Ludw. Berger (Lehrer von Mendelssohn, Heinr. Dorn, Taubert u. Löschhorn.) Henri Bertini, bekannt durch seine Etuden op. 100, 29 u. 32.

Die Mozart'sche Schule hat ihre Hauptvertreter in Joh. Nepomuk Hummel und Moscheles. Ersterer war in seinen Kompositionen, letzterer in der technischen Bravour größer. Hummel hat bedeutende Schüler gebildet; zu ihnen gehören: Ferd. Hiller, Ad. Hesse, Jul. Benedikt, Rud. Willmers und Adolf Henselt. Wenn schon die Kompositionen Hummels und mehr noch die von Moscheles vorzugsweise auf Klangschönheit berechnet waren, so tritt bei ihren Nachfolgern Pleyel, Steibelt, Wölfl und auch bei Kalkbrenner der technische Glanz einseitig in den Vordergrund. Gehaltvoller und inhaltreicher sind Dussek, Prinz Louis Ferdinand von Preußen und Fr. Kuhlau.

Zwischen beiden Schulen steht als eigentümlich großartige und selbstständige Erscheinung L. van Beethoven. Zunächst steht er, was Inhalt und Technik anbelangt, auf dem Boden Mozarts, später nahm er auch J. S. Bachs Elemente in sich auf und steigerte die technischen Mittel durch größere, vollstimmiger und weiter ausgelegte Formen.

In der Folgezeit bildeten sich namentlich zwei Richtungen aus, bekannt unter dem Namen der brillanten und der romantischen Schule. Die erstere huldigt vorzugsweise der äußerlichen Spieltechnik, der Eleganz, dem sinnlichen Wohllaute. Hier sind zu nennen: Karl Czerny (Lehrer

von Liszt, Theod. Kullak und Theod. Döhler), Henry Herz (der König des Salons), Thalberg (bedeutender und originell in der Figuration behufs Ausschmückung der Melodie), Kontski, Leop. von Meyer; inhaltreicher und bedeutender sind Dreyschok und Th. Döhler.

Die Vertreter der romantischen Schule dringen auf charakteristischen Inhalt und sie überragen auf dem Gebiete der Komposition bei weitem den Geist der Mozart- und Clementi'schen Schule. Die Hauptrepräsentanten sind: Chopin, Franz Schubert, Mendelssohn und Robert Schumann. Näheres über die letztgenannten drei „Meister findet sich unter „romantische Schule."

Friedr. Fr. Chopin (geb. 1810 bei Warschau, gest. 1849 in Paris) kam 1831 nach Paris und erregte hier einesteils durch seine originellen Kompositionen, als deren Grundzug tiefe Melancholie vereint mit Geist und aristokratischer Feinheit zu bezeichnen ist, anderenteils durch seine eigentümliche Spielweise, großes Aufsehen. Seine Kompositionen bestehen aus Konzerten, Sonaten (stillos), Balladen, Nokturnos, Mazurkas, Walzern u. s. w.; sie sind wie die von Fr. Schubert, C. M. v. Weber, Mendelssohn, und die der klassischen Periode in billigen Ausgaben bei Litolff, Peters u. a. erschienen.

Zu dieser Richtung gehören noch, dem einen oder dem anderen Meister derselben mehr oder weniger verwandt und meist zugleich als tüchtige Pianisten gerühmt: Ehlert, Eduard Grieg, St. Heller, Adolf Henselt, Ferd. Hiller, Judassohn, Adolf Jensen, Theod. Kirchner, Theod. Kullek, A. Löschhorn, Litolff, Charles Mayer, Moritz Moszkowski, Joachim Raff, Karl Reinecke, Joseph Rheinberger, Jul. Schäffer, Xaver Scharwenka, Jul. Schulhoff, Fritz Spindler, P. Tschaikowski, Robert Volkmann.

Als tüchtige Pianisten sind zu nennen: Franz Rummel, Max van de Sandt, Clotilde Kleemann, Martha Remmert, Albert Friedenthal, Stavenhagen, Emil Sauer, Fräul. Bailey, Heinr. Lutter u. a. m.

Als größte Meister auf diesem Instrumente und als Träger der Virtuosität sind für die Jetztzeit zu nennen: Hans von Bülow (gest. 1894), Klara Schumann, Sophie Menter, Moritz Rosenthal, Liebling, Mary Krebs-Brenning, Anton Rubinstein, Annette Eisipoff, Saint-Saëes, Eugen d'Albert, Paderewski.

Auch die Knaben Raoul Koczalski und Otto Hegner lenken durch ihr virtuosenhaftes Spiel die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich.

Dr. Hans von Bülow wurde 1830 in Dresden geboren. Seine

ersten Lehrer in der Musik waren neben anderen auch Friedr. Wiek und Henry Litolff. In Leipzig, wo er Jurisprudenz studierte, erhielt er von Dr. Hauptmann Unterricht im Kontrapunkte. 1850 kam er in Weimar mit Dr. Liszt zusammen, der ihn mächtig beeinflußte; 1857 war er Lehrer des Klavierspiels am Stern'schen Konservatorium in Berlin. 1872 durchzog er ganz Europa als Virtuos mit glänzendem Erfolge. Nachdem er noch in mehreren Stellungen, so als Hofkapellmeister in Hannover, als Intendant der Hofmusik in Meiningen, als Dirigent in Berlin und Petersburg, thätig gewesen war, lebte er seit 1888 in Hamburg und starb 1894 in Kairo, wohin er sich aus Gesundheitsrücksichten begeben hatte.

Hans von Bülow ist weniger als Komponist, als vielmehr als Lehrer der Kunst des Klavierspiels, als ausgezeichneter Dirigent und durch seine meisterhaften Bearbeitungen und Interpretationen älterer und neuerer klassischer Klaviermusik bedeutend. Er galt als der erste Beethovenspieler; doch auch die Klavierwerke von Händel, J. S. Bach, Skarlatti, Kramer, Haydn, Mozart, Chopin, Mendelssohn u. a. auch neuerer Komponisten brachte er seinen Zuhörern in vollendeter Darstellung zu Gehör.

Die Harfe (Arpa).

Die Harfe ist eines der ältesten Saiteninstrumente. Schon König David bediente sich dieses Instrumentes; sein Ursprung reicht aber bis in eine weit frühere Zeit. Die freischwebenden Saiten der Harfe werden mit den Fingern gerissen, und zwar die oberen mit der rechten, die unteren mit der linken Hand. Da auf ihr mit beiden Händen gleichzeitig gespielt werden kann, so können auf ihr vollkommene Tonstücke — in Melodie und Harmonie — ausgeführt werden. Die Harfe hat einen hellen, glockenartigen Klang, und es sind auf ihr reizende Klangeffekte, namentlich im Arpeggio, möglich. Wir unterscheiden die Haken-, die Pedal- und die Doppelpedal- oder Erard'sche Harfe. Sie wird nicht bloß als Soloinstrument und zur Begleitung des Gesanges, sondern wegen ihrer reichen und eigentümlichen Klangeffekte auch im Orchester mit großen Erfolge — von Berlioz, Wagner, Liszt — verwendet.

Die Guitarre.

Sie hat 6 Saiten — E, A, d, g, h, $\bar{e}$, — welche mit den Fingern gerissen werden. Die Noten werden im Violinschlüssel notiert, sie klingen aber eine Oktave tiefer, als ihre Notierung anzeigt. Auf ihr sind — unterstützt von Bünden (Querleistchen) auf dem Griffbrette — alle Töne vom großen E bis zum dreigestrichenen a verwendbar. Die für das Spiel auf der Guitarre leichtesten Tonarten sind C-, G-, D-, A-, E- und F-Dur nebst ihren Mollparallelen. Bei anderen Tonarten bedient man sich des Capotasta. Die Guitarre eignet sich zur Begleitung kurzer und einfacher Lieder; auch wird sie mit Flöte und Violine in Verbindung gebraucht.

Die Zither.

Ein in der Jetztzeit wieder beliebtes, beim Spielen wagerecht liegendes Instrument mit bis 29 Metallsaiten, von denen 4 bis 6, über Bünden liegende, zur Melodiebildung und die übrigen zur harmonischen Begleitung dienen. Mit der linken Hand greift und mit der rechten reißt man die Saiten.

2. Streichinstrumente.

Hierher zählen wir diejenigen Saiteninstrumente, welche durch das Anstreichen mit einem Bogen zum Klingen gebracht werden. Die verschiedene Tonhöhe wird durch das Aufsetzen der Finger auf die vier Saiten am Griffbrette erzeugt. Der Klang dieser Instrumente kann durch aufgesetzte Dämpfer verändert werden. Das Aufsetzen derselben wird durch c. s. (con sordino), das Abnehmen mit s. s. (senza sordino) angezeigt. Sollen die Saiten, statt mit dem Bogen gestrichen mit dem Finger gerissen werden, so bezeichnet man dies mit pizz. (pizzicato) die Stelle, von welcher ab die Saiten wieder mit dem Bogen gestrichen werden sollen, deutet man mit c. a. (col arco) an. Eine besondere Griffweise auf der Violine — wenn die Saite nicht auf das Griffbrett niedergedrückt, sondern nur sanft berührt, während der Bogen mit gleichem festen Striche über die Saite geführt wird — hat zur Folge, daß die Saiten nicht in ihrer ganzen Länge, sondern nur in bestimmten Teilen (Aliquotteilen) schwingen und dadurch entstehen flötenartige Klänge — Flageolettöne.

Die Violine.

Über die Kunst des Geigenbaues. Die eigentliche Geschichte der Kunst des Geigenbaues beginnt in Italien. Die ersten italienischen Geigen wurden von Gasparo di Salo (1560—1610) in Brescia gearbeitet.

Andreas Amati gründete die berühmte Cremoneser Schule. Er stammte aus einer alten Patrizierfamilie von Cremona; sein Geburtsjahr kennt man nicht. Seine ältesten Instrumente tragen die Jahreszahl 1546 und 1551. — Als der größte Meister dieser Schule gilt Nikolaus Amati. Seine Instrumente tragen folgende Inschrift: Nicolaus Amati Cremonen. Hieronymi filii Antonii nepos fecit Anno 16. — Sein Sohn Hieronymus ist der letzte Künstler aus dieser Familie. Die Violinen von 1590—1620 gelten als die besten und zeichnen sich mehr noch als alle übrigen durch wohlthuende Stärke, durch Anmut, Reinheit und große Klangfülle des Tones aus.

Zu den berühmtesten Schülern des Nikolaus Amati gehören Andrea Guarnerius und Antonius Stradivarius von Cremona. Letzterer lieferte in der Zeit von 1700—1725 nur Meisterwerke. Seine Inschrift

war: Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno 17 . . A † S. Alle Arbeiten nach 1725 sind von geringerer Güte. Seine Violinen sind wegen der Stärke und Reinheit des Tones namentlich von Konzertgebern sehr gesucht. Als sein tüchtigster Schüler gilt Joseph Guarnerius. Seine Violinen haben folgende Inschrift: Joseph Guarnerius Andrae Nepos Cremonae 17. † IHS

Als berühmteste Geigenbauer sind noch Jacob Stainer und die Familie Klotz zu nennen. Jacob Stainer lebte zu Absom, einem Dorfe bei Hall unweit Innsbruck in Tyrol. Er war ein Schüler des Nikolaus Amati; seine Instrumente aus den Jahren 1650—67 sind die vorzüglichsten. Seine Inschrift ist: Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum 16.

Ägidius Klotz war wieder ein Schüler von Stainer. Er lebte in Mittenwald in Ober-Bayern (1660—1675), woselbst sein Sohn Mathias Klotz, nach seiner Rückkehr aus Italien, die noch heut bestehende Schule für Violinenbau gründete. In einigen Orten des Voigtlandes z. B. in Markneukirchen, wird der Violin- und Instrumentenbau fabrikmäßig betrieben.

Die Konzertgeige Paganinis, welche er „meine Kanone" nannte, ist eine Stradivari und wird im Museum zu Genua, seiner Vaterstadt, aufbewahrt. Die Instrumente dieser Meister werden jetzt schon sehr selten und stehen deshalb hoch im Preise. Viotti's Violine — eine Amati — wurde in Paris für 3000 Mark verkauft. Der Virtuose Alard besitzt eine Geige von Stainer von seltener Schönheit. Ole Bull besaß ein Instrument von Gasparo di Salo.

Die Teile der Violine. Die Bestandteile der Violine sind: die Resonanzdecke mit den F-Löchern, der Boden, die Zargen, der Hals, das Griffbrett und die Wirbel, die Saiten, der Saitenhalter, der Steg, die Stimme, der Baßbalken und der Bogen.

Die Resonanzdecke, bestehend aus der Brust, den Backen, dem Hohlkerne, dem Rande und den zu beiden Seiten des Steges eingeschnittenen F-Löchern, ist derjenige Teil, von dessen Beschaffenheit und Güte zunächst der Wert und die Güte der Violine abhängt. Sie wird von gut ausgetrocknetem Fichten- oder Lerchenholz gearbeitet. Man wählt dasselbe aus der Mitte und Nordseite des Stammes und giebt dem klarjährigen und hellklingenden den Vorzug, weil dieses eine gleichmäßige Elasticität besitzt. Ist die Resonanzdecke aus zwei Stücken gearbeitet, so heißt die Linie, woselbst diese zusammenstoßen, die Mittelfuge. Die Ausschweifung in der Mitte beider Seiten ist des Spieles wegen notwendig. Die F-Löcher vermitteln die Verbindung der in der Violine eingeschlossenen Luft mit der äußeren, damit der durch den Bogen auf den Saiten erzeugte Ton, welcher durch die Resonanzdecke der Violine verstärkt wird, den Weg

nach außen findet. Auch zum Einsetzen und Richten der Stimmen sind dieselben unentbehrlich. Am Rande der Decke und des Bodens befindet sich ein schmaler Doppelstreifen, Äderchen, von anderem Holze gearbeitet und Flödel genannt. Ohne diesen Flödel heißt eine Violine Schachtelgeige. Der Boden liegt der Decke parallel, ist von gleicher Größe und Form und wird aus Ahornholz gearbeitet. Die Zargen verbinden die Decke mit dem Boden. Sie heißen auch der Kranz und bestehen aus sechs Teilen, Bügel, d. i. den beiden Mittel- und den je zwei Ober- und Unterbügeln, welchen durch Klötzchen an ihren Verbindungsteilen Festigkeit und Stütze gegeben wird.

Der Hals besteht aus der Schnecke, dem Wirbelstock oder Wirbelkasten, dem Griff und dem Haken und wird vorn zwischen der Decke und dem Boden eingesetzt. Auf dem Halse ist das Griffbrett aufgeleimt und über diesem wieder liegen die Saiten. Vorn die Querleiste von Elfenbein am Griffbrette, auf welcher die Saiten aufliegen, heißt der Sattel. Am hinteren Ende befindet sich der Saitenhalter. Dieser ist durch Draht oder ein Stück Saite an einem in die Zarge eingelassenen Knopfe befestigt. Der Steg, worauf die Saiten in ihrer größten Höhe aufliegen, steht in der Mitte der Decke zwischen den beiden F-Löchern. Da derselbe auf die Schwingungen der Saiten bedeutenden Einfluß hat, so muß seine Schwere genau abgepaßt werden. Zu schwere Stege sind die Mitursache von dumpfen, schwer ansprechenden, zu leichte dagegen von spitzen, dünnen und scharfen Tönen. Für die E-Saite muß der Steg eine etwas tiefere Abrundung erhalten. Die Saiten sind vermittels der Wirbel im Wirbelkasten und des Saitenhalters befestigt und über die Violine längs des Griffbrettes aufgezogen. Die Stimmwirbel sind aus Eben- oder Birnbaumholz, das Griffbrett aus zartem Ebenholz, der Sattel aus Birn- oder Ebenholz und der Saitenhalter ebenfalls aus Ebenholz verfertigt.

Die Stimme — Seele — ist ein von Fichtenholz gefertigtes längliches Hölzchen, welches zwischen Decke und Boden $1^1/_3$ cm hinter dem rechten Fuße des Steges unter die dünnste Saite zu stehen kommt. Sie darf nicht zu leicht sein, muß stets aufrecht stehen, und seine beiden Querschnitte (oben und unten) müssen fest und in allen Teilen anliegen. Die Stimme pflanzt die Schwingungen fort und trägt zur Lebendigkeit und Kraft des Tones bedeutend bei, weshalb die Franzosen dieselbe eben lâme, die Seele, nennen. Um dem entgegengesetzten Teile, der Decke, worüber die stärksten Saiten liegen, einen Gegendruck zu geben, wird an der inneren Saite der Decke (Brust) ein schmales Stück Holz befestigt, das in der Mitte, unter dem linken Fuße des Steges, am dicksten ist und nach beiden Seiten hin sich verschmälert.

Der Bogen besteht aus dem Stabe mit dem Kopfe, dem Frosche und dem Bezuge. Der Stab ist von unten nach oben zu von abnehmender Dicke und wird von hartem und sehr elastischem Holze, aus Schlangen- oder Fernambukholz, aus Mahagoni-, Brasilien-, Rosen- oder Zebraholz gemacht, damit er dem Drucke seines Haarbezuges auf die Saiten genug widerstehe und sich beim Spiele nicht mit auf die Saiten lege. Der Stab darf sich auch nicht, wenn der Bezug zum Spielen angespannt ist, nach einer Seite hinwenden. Im unteren Ende des Bogens geht eine Schraube, wodurch der Frosch angezogen und nachgelassen werden kann, wodurch die Haare mehr oder weniger Spannung erhalten.

Im Frosch und Kopfe sind die weißen Pferdehaare befestigt. Die Haare werden mit gutem gereinigtem Kolophonium (Geigenharz) bestrichen und hierdurch in den Stand gesetzt, die Saiten zu reißen und vibrierend und klingend zu machen. Gutes Kolophonium hat eine hellrote Farbe, ist klar, durchsichtig und zerstiebt beim Spiel, ohne sich anzulegen; schlechtes klebt nnd macht den Ton kratzig. Der Bezug besteht aus feinen, weißgebleichten Pferdehaaren; die schwarzen Haare greifen die Saiten mehr an. Die Schweifhaare der Hengste verdienen den Vorzug. Die Oberhaut des Pferdehaares bildet einen Schuppenpanzer, und dieser macht es geeignet, die Saiten in gleichmäßig andauernde Schwingungen zu versetzen. Ein guter Bezug erfordert 170—250 Stück Haare.

Über Besaitung der Violine.

Die vier Saiten heißen der Bezug. Derselbe muß der Violine proportioniert sein. Nicht jede Saite paßt auf die Violine. Auch unter sich müssen die Saiten im richtigen Verhältnisse zu einander stehen, und nur unter dieser Beziehung gleichen sich die Töne der einzelnen Saiten gehörig aus. Als Regel für die richtige Besaitung gilt: Je stärker der Resonanzboden, desto stärker der Bezug und umgekehrt; ein gutes Ohr kann hierbei das meiste thun, um das Richtige zu treffen. L. Spohr giebt über eine gute Besaitung folgende Winke: „Die G-Saiten mit echtem Silberdraht sind den anderen vorzuziehen, weil sie einen helleren Klang haben, nicht wie die mit Kupferdraht überzogenen Grünspan ansetzen und nicht durch längeren Gebrauch rot und unscheinbar werden. Die Güte einer übersponnenen Saite beruht auf folgendem: 1) daß dazu eine Saite, die glatt, ohne Knoten und rein im Tone ist, genommen werde; 2) daß sie vor dem Überspinnen gehörig ausgedehnt und 3) recht gleichmäßig und weder zu fest noch zu lose besponnen werde. Ist eine Saite zu fest besponnen, so spricht sie schwer an und bleibt rauh im Tone, ist sie aber zu locker besponnen, so wird sie beim Eintrocknen der Darmsaite drahtlos und giebt dann einen singenden Beiton.

Die Stärke der vier Saiten, wie sie das einzelne Instrument verlangt, sowie das Verhältnis ihrer Stärke untereinander, kann nur durch Versuche aufgefunden werden. Um einen vollen und kräftigen Ton zu erhalten, giebt man jeder Violine gern den stärksten Bezug, den sie erträgt, nämlich einen solchen, bei dem alle Töne noch leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt. Verliert aber eine Violine bei etwas schwächerem Bezuge nicht an Ton, so ist ein solcher von mittlerer Stärke empfehlenswerter, da sich bei ihm zum großen Tone Eleganz und Zierlichkeit des Spieles um so leichter hinzufügen läßt.

Die äußeren Kennzeichen einer guten Saite sind: weiße Farbe, Durchsichtigkeit und glatte Oberfläche. Da die Saiten durch langes Liegen verderben, so kaufe man keine zu großen Vorräte, allenfalls auf die Dauer von 6 Monaten. Alte Saiten haben eine gelbe, trübe Farbe und sind weniger elastisch. Beim Aufziehen untersuche man, ob die Saite 1) an sich rein und 2) mit anderen Saiten quintenrein sei. Eine Saite ist an sich rein, wenn ihre Schwingungen regelmäßig erfolgen, und diese müssen erfolgen, wenn die Saite allenthalben von gleicher

Stärke und Dichtigkeit und ohne Knoten ist. Man probiert dieses, wenn man die Saite in der Länge eines Bezuges zwischen die Daumen und Zeigefinger nimmt und mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen versetzt. Erfolgen die Schwingungen regelmäßig, ohne Nebenlinien, so ist sie rein; erfolgen sie mit Nebenlinien, so ist sie unrein.

Eine Saite ist mit der benachbarten quintenrein, wenn beide, mit demselben Finger niedergedrückt, in allen Lagen die reine Quinte geben. Man ziehe die dünnen Enden nach einer Seite, am besten nach der Stegseite hin, weil dann die Saiten leichter ansprechen, und man wird einen leidlich quintenreinen Bezug erhalten. Oft stellt sich die Quintenreinheit zweier Saiten deshalb nicht ein, weil eine Saite zur andern zu stark ist. Hierüber folgendes: „Giebt die höhere Saite den Ton zu hoch an, so ist sie zu stark oder die tiefere zu schwach und umgekehrt. Um nun zu erkennen, welche Saite die falsche ist, so muß man sie mit der anderen nächstliegenden in das Quintenverhältnis bringen. Stimmt sie mit dieser bei niedergedrückten Quinten rein, so ist die andere Saite die schlechte. Mit der Zeit werden die Saiten vom Schweiße der Finger durchzogen; alsdann werden dieselben uneben, unklar und unrein, sie schwingen mehr oder minder unregelmäßig, und obgleich die bloßen Saiten in Quinten rein stimmen, so ist doch in gewissen einzelnen Teilen der Saiten die Quintenreinheit gestört, d. h. die Saiten sind unbrauchbar geworden und durch neue zu ersetzen.

Man verwahrt die Saiten in einer trockenen Schweinsblase und schließt diese in eine Blechbüchse luftdicht ein. Sind die Saiten sehr trocken, dann kann man sie mit feinem Öle (dieses setzt keine Kruste an) etwas anfeuchten. Sogenannte Bunde an den Saiten (in der Schnecke oder am Seitenhalter) sind niemals zu dulden; eben so wenig dürfen die nichtgebrauchten Teile der Saiten herunterhängen. Am besten, man schneidet die D-, A- und E-Saiten vor dem Gebrauche in Bezüge und verwahrt den noch nicht in Gebrauch genommenen Teil in der Blechbüchse. Seidene Quinten- (E-Saiten) sind vom Lehrer nie zu gestatten. Vor dem Aufziehen der G-Saite nehme man dieselbe zwischen die beiden ersten Finger einer Hand und ziehe dieselbe ihrer ganzen Länge nach so durch dieselben, daß der Nagel des Daumens den Draht streicht und schleift. So verliert sich das Rauhe und Ungeschmeidige, auch wird ein besseres Ansprechen der Saite erzielt.

Über die Einrichtung der Violine. (Nach L. Spohr.) Unter Einrichtung der Violine versteht man einenteils die Lage des Halses und des Griffbrettes, die Höhe des Steges und die der Saiten über dem Griffbrett in Bezug auf die Bequemlichkeit des Spieles, andererseits aber auch die Stellung der Stimme und des Steges und die Stärke und Höhe desselben in Bezug auf den Ton des Instrumentes.

Dem Stege ist nach rechts, wo die E-Saite aufliegen soll, eine etwas tiefere Abrundung zu geben. Als Regel für die Breite desselben gilt als Grundsatz, daß bei gleicher Entfernung von den F-Löchern der linke Fuß desselben mit seiner Mitte genau über der des Baßbalkens stehen muß. Die Höhe des Steges muß durch Versuche festgesetzt werden. Damit bei diesen Versuchen das Ohr den Unterschied des Tones beurteilen könne, ist es notwendig, daß das Wechseln desselben schnell geschehe. Um deshalb nicht jedesmal die Saiten herablassen zu müssen, setze

man vor dem Umtausch der Stege einen zweiten, eben so hohen einen Zoll breit vor den ersten. Dadurch wird der Druck der Saiten auf diesen so gemäßigt, daß man ihn leicht wegnehmen und wieder hinstellen kann. Um keinen Einschnitt in den Lack der Decke zu machen, muß er zuvor mit einer gewissen Kraft in die Höhe gehoben werden. Die Füße des Steges müssen der Wölbung der Decke so genau angepaßt werden, daß sie allenthalben fest anschließen, und ihr hinterer Rand muß in gleicher Linie mit den inneren Einschnitten der F-Löcher zu stehen kommen. Vor dem Aufsetzen des Steges muß die Stimme eingestellt werden.

Die Stimme muß ganz senkrecht stehen und eine genau abgemessene Länge haben. Bei herabgenommenen Saiten muß sie sich leicht an Decke und Boden anschließen und leicht hin- und herrücken lassen. Auch setze man die Stimme so auf, daß die Adern ihres Holzes die des Holzes der Decke kreuzen. Vor dem Aufstellen der Stimme nehme man den Steg und die Saiten von der Violine herunter und ziehe den Knopf nebst Saitenhalter aus der Zarge heraus, weil man nur durch die Öffnung des Knopfes genaue Einsicht in das Innere der Violine erhält und so die Stimme g e n a u aufstellen kann.

Obgleich es verhältnismäßig wenig Violinspielern vergönnt ist, eine „Cremoneser" oder „Stainer'sche" Violine in Besitz zu haben, so trachte doch Jeder nach einem möglichst guten und dankbaren Instrumente, und auch der Anfänger sollte sich ein wenigstens annähernd gutes Instrument zu erwerben suchen. Aber wie sehen manche Violinen aus? Und wie klingen dieselben? Der Lack ist abgekratzt und eingeritzt; das eine Griffbrett steht einen Zoll weit, das andere eine Linie breit von der Decke entfernt; hier ist der Steg häuserhoch, dort ganz klein und niedrig; hier ist er im Holze zu dick, da zu dünn. Nicht selten ist jeder der vier Wirbel von einer anderen Farbe und die Spuren der Zähne legen Zeugnis davon ab, wie man ihnen Gewalt angethan. Der Bogen hat wenig Haare, der Stab ist krumm, ohne Elastizität und verbogen. Wer sich eine bessere Violine beschaffen will, dem empfehlen wir die Firma E. L i e b i c h in Breslau, oder die des Königl. Hofinstrumentenmachers G r i m m und des Fabrikanten W o l f in Berlin, D i e h l in Hannover, K ü h l e w e i n und T e tz n e r, P a u l u s und S c h u s t e r in Markneukirchen.

Über Konservierung der Violine. Die Violine ist ein zartes und leicht zerbrechliches Instrument; deshalb gewöhne man sich, dieselbe mit größter Sorgfalt zu behandeln. Zum Aufbewahren der Violine bedient man sich eines weich gefütterten, verschlossenen Violinkastens, bedeckt sie noch außerdem mit einem seidenen Tuche und wählt für den Kasten einen trockenen Standpunkt, aber niemals in der Nähe eines warmen Ofens. In diesem Kasten wird sie nach auswärts getragen, um sie teils den Einflüssen der Witterung, teils den möglichen Beschädigungen zu entziehen. Zuweilen behilft man sich mit einer Friestasche. Hat man indes weder Kasten noch Tasche, dann hänge man das Instrument wenigstens an einer ebenen, glatten, milden und vor Feuchtigkeit gesicherten Fläche auf. Nach dem jedesmaligen Spiele wird sie mit einem weichen Tuche von den Abfällen des Kolophoniums und sonstigem Staube, weil den

Tonschwingungen nachteilig, gereinigt. Auch Saiten und Griffbrett müssen stets rein gehalten werden.

Der Ton einer neu gekauften Violine ist in der Regel hart und rauh. Bei sorgfältiger Behandlung und eben solchem Spiele wird der Ton nach und nach besser und schöner. Die Violine, sagt man, muß eingespielt werden. Wichtig ist hierbei natürlich eine gute, entsprechende und gleichmäßige Besaitung und stets gleich hohe Stimmung. Springt eine Saite, so ist sie augenblicklich durch eine neue zu ersetzen.

Der Violinbogen sei leicht, die Stange elastisch und von gleicher Biegung, so daß die größte Annäherung der Haare an die Stange sich in der Mitte befindet. Nach jedesmaligem Gebrauche spanne man denselben etwas zurück, damit sich die Elastizität nicht verliere. Aus gleichem Grunde darf man ihn beim Spiele nicht übermäßig anspannen. Man lege ihn nach dem Spiele nicht auf die Violine oder auf eine gebogene Fläche, weil, wenn er hohl liegt, er sich krumm zieht. Man befestige ihn an seinem Platze an der Decke des Violinkastens, oder man hänge ihn an einer geraden Fläche auf. Will man den Bogen mit Kolophonium bestreichen, so nehme man ihn in die rechte Hand und ziehe ihn in der ganzen Länge 8—10 Mal mit mäßigem Drucke darauf hin und her. Die Stange muß nach jedesmaligem Gebrauche gereinigt werden.

Über Stimmung der Violine. Die Violine wird in reinen Quinten gestimmt. Zum Einstimmen gehört ein gutes musikalisches Ohr. Man beginnt mit dem Reinstimmen der A-Saite, hierauf wird mit diesem das D, alsdann das G mit dem D und endlich das E mit dem A in reinen Quinten gestimmt. A und D, D und G stimme man, indem man den Hals der Violine auf den linken Oberschenkel stützt, die Wirbel mit der linken Hand dreht und mit der rechten den Bogen führt. E und A stimmt sich am schnellsten und leichtesten durch leises Reißen mittels des Daumens der linken Hand, während die rechte den Wirbel dreht. Glaubt man, daß die richtige Stimmung erzielt worden, dann überzeuge man sich davon durch einige Striche mittels des Bogens. Hat man mehrere Schüler gleichzeitig zu unterrichten, so wird das Stimmen gemeinsam besorgt. Alle Schüler stimmen das A; dann wird A D, D G, A E weiter nach einander gemeinsam gestimmt, und der Lehrer hat sich namentlich bei den schwächeren Schülern von der Stimmung zu überzeugen und nachzuhelfen. Kurze Bogenstriche sind hierbei nicht zu dulden; der Bogenstrich sei mittelstark und lang, d. h. man streiche vom Frosche bis zur Spitze.

Geschichtliches über das Violinspiel und ihre Meister. Das Violinspiel nahm seinen Ausgangspunkt in Italien; Corelli (1653 bis 1713) wird als der erste epochemachende Meister genannt. Nach ihm sind zu nennen Guiseppe Tartini (Teufelssonate), Bruni, Viotti, Campagnoli (geb. 1751) und Fiorillo (Etüden noch heute geschätzt). Der berühmteste Virtuos war Nikolo Paganini (geb. 1784 zu Genua), ein Original, gleich ausgezeichnet durch beispiellose Beherrschung der kompliziertesten Technik wie durch magische, geheimnisvolle Darstellungsweise. Er erweiterte die überkommene Technik bis an ihre möglichen Grenzen, namentlich das doppelgriffige Flageolettspiel, das Pizzikato und das monochordische Spiel. Paganini starb 1840 in Nizza an der Cholera. Zu den namhaftesten Virtuosen nach ihm sind zu zählen Ernesto Camillo Sivori (Schüler Paganinis), Theresa Milanollo und Teresina Tua.

In Deutschland waren es italienische Meister, welche zur Pflege auf diesem Gebiete den ersten Anstoß gaben, und erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts wird hier eine größere Verbreitung des Violinspiels bemerkbar. Hierfür sorgte das schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Blüte stehende Stadtmusikantentum; denn nur der Stadtmusikus hatte das Recht, junge Leute in der Instrumentalmusik auszubilden. Die ersten Meister waren Pisendel (geb. 1687), Graun, Fr. Benda, C. Stamitz, Pixis u. a. m.

Ludwig Spohr (geb. 1784 zu Braunschweig, gest. 1859 zu Kassel) war es vorbehalten, des deutsche Violinspiel in voller und edler Reinheit zu begründen. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er in Kassel als Dirigent, Kapellmeister, Komponist, Virtuos und gediegener Lehrer.

Zu seinen Hauptwerken gehören die Opern „Faust“ und „Jessonda“ und das Oratorium „Die letzten Dinge“. Für die Violine schrieb er 33 Streichquartette, 4 Doppelquartette und 15 Konzerte. Seine Violinschule gilt noch heute für fortgeschrittene Schüler als mustergiltig.

Zu seinen hervorragendsten Schülern gehören: Leon de St. Lubin, Hubert Ries, Leop. Damrosch und Ferd. David.

Neben dieser Kasseler Schule gelangte die Wiener Schule durch ihre mehr virtuos-brillante Richtung zu besonderer Bedeutung; ihre namhaftesten Vertreter sind: Mayseder, Jos. Strauß, von Köngslöw, Ernst („Carneval de Venise“) und Jos. Joachim (geb. 1831 in Ungarn), gegenwärtig Direktor der Königlichen Hochschule für Musik in

Berlin; obgleich aus der Wiener Schule hervorgegangen, ist er nicht bloß Virtuose, sondern wahrhafter Musiker und seine enorme Leistungsfähigkeit steht deshalb auch im Dienste der echten und reinen Kunst.

Zu den berühmten französischen Violinspielern gehören: Rode, Rudolf Kreutzer (42 Etüden), Baillot (Bajoh), alle drei Schüler Viottis; Lafont, Alard, Mazas, Charles de Beriot und sein Schüler Vieuxtemps (Wjöhtang), d'Artot, Meerts, Prüme und Hubert Léonard. Sonst sind noch zu nennen: Ole Bull (Norweger); die Polen Lipinski, de Kontski und Heinr. Wieniawski; Mauricio Dengremont (gest. 1893 im Alter von 25 Jahren) Brasilianer; Brindis de Salas (Neger); Arma Senkrah, Karl Halir, Marcello Rossi, Hugo Herrmann, Charles Gregorowitsch, Alfred Krasselt.

Als die größten Virtuosen auf der Violine gelten in der Jetztzeit: Joachim (Direktor der Hochschule für Musik in Berlin), Leopold Auer, Edmund Singer, Remenyi (Ungar), Pablo de Sarasate (Spanier), Emil Sauret (Sforä, Franzose), Wilhelmi, Johannes Wolf.

Die Viola — die Bratsche.

Die Viola ist ihrer Gestalt nach eine größere Violine; sie hat vier Saiten — c g $\bar{d}$ $\bar{a}$ —, welche ebenfalls in reinen Quinten gestimmt werden. Die Noten sind im Altschlüssel, für sehr hohe Stellen im Violinschlüssel notiert. Ihr Umfang erstreckt sich im Orchesterspiel vom kleinen c bis zum zweigestrichenen g, im Solospiel dagegen bis zum dreigestrichenen c. Im Quartett hat die Viola die dritte Stimme — den Tenor — zu spielen; wenn die erste und zweite Violine zusammengehen, hat sie die zweite Stimme; bisweilen geht sie mit dem Cello, oder, doch seltener, verstärkt sie den Kontrabaß in einer höheren Oktave.

Sie ist das älteste Saiten- oder Streichinstrument, gewissermaßen die Mutter unserer Geigeninstrumente. Schon 1330 sehen wir sie auf einem Bilde von Pisano an der Thür der Taufkapelle in Florenz; sie hat hier 5 Saiten und die spätere Form. Zur Zeit des Orlandus Lassus (16. Jahrh.) hatte man Violen mit 5, 7 und 9 Saiten. Die fünfte Saite war das E unserer Violinen, daher der Name Quinte. Sie wurden teils mit dem Arme, wie jetzt (Viola da braccio, daher Bratsche), teils mit den Knieen (Viola da gamba, Kniegeige) gehalten.

„Die Viola ist eben so beweglich als die Violine, der Ton ihrer tiefen Saiten hat eine eigentümliche Schärfe, ihre hohen Töne glänzen durch ihren traurigen, leidenschaftlichen Accent, und ihr Klang im allgemeinen atmet eine tiefe Wehmut."

Als Schule ist die von Brähmig bei Merseburger in Leipzig, Preis 2,50 *M*, zu empfehlen.

Das Violoncello, das Cello.

Das Cello ist aus der Viola da gamba, der Kniegeige, entstanden. Ein Geistlicher zu Tarascon in der Provence (1700) Namens Tradieu ist sein Erfinder. Anfangs hatte es 5, dann später (1725) nur 4 Saiten. In Deutschland kam es um das Jahr 1750 in Aufnahme. Als Orchesterinstrument steht es in der Mitte zwischen Viola und Kontrabaß. Seine 4 Saiten heißen C, G, d, a; es steht also eine Oktave tiefer als die Viola. Die Noten für das Cello werden gewöhnlich im Baßschlüssel, höhere Stellen im Tenor=, Alt=, auch im Violinschlüssel notiert. Im Orchester begleitet es den Baß, oder es ergänzt denselben in beweglicheren Figuren; bisweilen geht es mit der Viola, auch die Melodie verstärkt es nicht selten und tritt zu Zeiten mit einer eigenen Melodie auf. Außerdem ist es eines der vorzüglichsten Solo= und Konzertinstrumente, und seine Flageoletttöne wirken im Solospiel in unbeschreiblicher Schönheit. In den mittleren und höheren Tönen wirkt es durch seinen eindringenden, dabei klaren und weichen Ton in ausgezeichneter Weise, und sind die Töne der Tenorregion der Menschenstimme am meisten verwandt.

Virtuosen: Dividoff, Adolf Fischer, Gebrüder Grützmacher, Julius Klengel, Emilio Scognamillo, Hugo Becker, Wille.

Der Kontrabaß — Violone.

Der Kontrabaß ist ein Instrument im 16 Fußton und hat vier Saiten, welche E, A, D, G heißen. Seine Noten werden im Baßschlüssel notiert; sie klingen aber eine Oktave tiefer als die Notation anzeigt. Aus dem Beispiele a) ersieht man den Umfang, aus b) die Applikatur des Kontrabasses.



Der Kontrabaß ist fast ausschließlich ein Orchesterinstrument und übernimmt als solches stets die tiefste Stimme.

3. Blasinstrumente.

Sie zerfallen in Holz= und in Blech= oder Messinginstrumente. Zu ersteren gehören die Flöte, die Klarinette, die Oboe und das Fagott; zu letzteren das Horn, die Trompete, die Posaune, das Kornett, das Tenorhorn, der Tenorbaß, das Bombardon und die Ophikleïde. Die ersteren drei Blechinstrumente werden mit und ohne Ventile, die anderen nur mit Ventilen gebraucht. Die Töne der Blasinstrumente werden durch die in hölzernen, elfenbeinernen oder metallenen, mit Tonlöchern und Klappen (Ventilen) versehenen Körpern eingeschlossene und durch die eingeblasene Luft erschütterte Luftsäule erzeugt. Ihre Klangfülle ist so bedeutend, daß im Orchester, selbst bei mehrfacher Besetzung der Streichinstrumente, ihre einfache Besetzung ausreicht. Sie haben

einen hellen und vollen Ton, welcher beliebig gehalten werden kann und des zartesten Pianos und des herrlichsten Crescendo und Decrescendo fähig ist.

Nun haben wir noch ein Instrument, die Orgel, zu betrachten, bei welchem der Ton durch den Niederdruck einer Taste und durch das Anblasen einer Pfeife hervorgebracht wird. Wir können dieses Instrument, gleich dem Harmonium, Tastenblasinstrument nennen.

Die Orgel.

Geschichtliches. Die älteste Geschichte der Orgel ist dunkel und unbestimmt. Der Sage nach wurde sie von der heiligen Cäcilia erfunden. Man leitet ihren Ursprung von der Hirtenflöte her; durch Zusammenstellung mehrerer solcher Pfeifen von verschiedener Größe entstand die Panpfeife (Syrinx), welche an die Lippen gesetzt und angeblasen wurde. Da dieses ermüdend war, so machte man Versuche, den Pfeifen die zum Ansprechen nötige Luft auf andere Weise zuzuführen. Als ein solches winderzeugendes Element wendete man schon im 2. Jahrh. v. Chr. das Wasser an; so entstanden die sogenannten Wasserorgeln, welche auf dem Gesetze des Heronsballes beruhen. Wann die Windorgel in Gebrauch kam, ist nicht zu bestimmen. Im 8. Jahrh. wird ihre Verbreitung schon allgemeiner. Der griechische Kaiser Constantin Copronymus sendete 757 dem Majordomus Pipin dem Kurzen und wenige Jahre darauf eine größere Orgel dem Kaiser Karl d. Gr. zum Geschenke. Im 10. Jahrh. befand sich zu Winchester eine Orgel mit 400 Pfeifen, welche 26 Blasbälge hatte und von 70 starken Männern regiert wurde.

Anfangs hatte man kleine, tragbare Orgeln, welche mit der einen Hand gespielt wurden, während man mit der anderen den Blasebalg handhabte. Sie hießen Portative und waren in Deutschland, Italien, Frankreich und in den Niederlanden bis in das 15. Jahrh. gebräuchlich. Im 16. Jahrh. haben sie einen festen Stand, 2 Bälge, einen eigenen Spieler und Kalkanten und heißen Positive. Bis dahin waren sie im Tonumfange sehr beschränkt und sehr plumper Konstruktion. Die Tasten waren oft 10,5 cm breit und wurden mit den Fäusten „geschlagen“ (daher der Name „Orgelschläger“) oder mit dem Ellenbogen niedergedrückt und hatten anfangs acht, dann etwa 21 Töne der diatonischen Tonreihe mit drei halben Tönen a b, h c, e f. An ein schnelles und mehrstimmiges Spiel war natürlich nicht zu denken, und man benutzte sie meistens nur zur Angabe des Tones für den Gesang. Mit der Ausbildung der Harmonie indes war auch die Vervollkommnung der Orgel geboten. Bernhard der Deutsche erfand 1470 das Pedal, welches durch lange Zeit hindurch ein Vorzug der deutschen Orgel blieb. Im 16. Jahrh. fing man auch an, die an Klangfarbe verschiedenen Pfeifen voneinander abzusondern, während vordem immer alle Pfeifen eines Tones zusammen ertönten. So gelangte man zur Kenntnis und Benennung der Register und der verschiedenfüßigen (2—32 füßigen) Pfeifen. Auch die erste Anwendung der Rohrwerke und der gedeckten Stimmen fällt in dieses Jahrhundert. Die Klaviatur war bis auf vier Oktaven erweitert. Doch war die tiefste Oktave unvollständig; sie wurde „kurze oder gebrochene Oktave“ genannt und findet sich noch heute bei vielen alten Orgeln. Im 17. Jahrh. wurde der Mechanismus mannigfaltig verbessert; man erfand neue Register, die Spann- und Keilbälge und stattete die

Orgeln durch prachtvolle Prospekte aus. Auch die Windwage zur Regulierung gleicher Windverhältnisse wurde in dieser Zeit erfunden. Zu Anfang des 18. Jahrh. wurde es durch die Einführung der gleichschwebenden Temperatur möglich, in allen Tonarten rein zu spielen.

Im 18. und 19. Jahrh. vervollkommnete man die Orgel in solcher Weise, daß sie heute eines der vollkommensten Instrumente ist und die Königin aller Instrumente genannt wird.

Die Teile der Orgel.

Die Teile der Orgel sind: 1. das Gehäuse, 2. das Gebläse, 3. die Windführungen, 4. die Mechanik, 5. die Pfeifen.

1. Das Gehäuse.

Das Gehäuse dient zum Schutze der inneren Teile und besteht aus dem Gerippe und den Füllungen und Thüren. Die nach dem Schiff der Kirche hingewandte Seite heißt die Orgelfront (Prospekt, Fassade). In der Front der Orgel stehen gewöhnlich die größten, schönsten, hellpolierten und aus dem besten Metall gearbeiteten Pfeifen. Das Äußere einer Orgel soll in seinem Prospekte, in seinem Stile, seinen Dekorationen, Ornamenten und in seinem Anstrich mit dem Innern der Kirche, den Altären und der Kanzel in Symmetrie stehen.

2. Das Gebläse, die Bälge.

Die Bälge sind die winderzeugenden Teile der Orgel; sie führen den Pfeifen durch die Windkanäle die bis zu einem gewissen Grade verdichtete atmosphärische Luft zu. Man unterscheidet: Spannbälge, Quadrat- oder Parallelbälge, Kastenbälge und Magazinbälge. Sogenannte Wiederbläser und Faltenbälge sind veraltet.

Die Spannbälge kommen am häufigsten vor; sie bilden nur eine Falte, haben eine einfache und dauerhafte Konstruktion und liefern ganz gleichmäßigen Wind. In Form eines länglichen Vierecks gebaut, sind sie in der Regel noch einmal so lang als breit. Sie bestehen aus einer Ober- und Unterplatte, aus den 4 Längs- und den 2 Querfaltenbrettern. Die Unterplatte liegt fest auf dem Balggerüste; die Oberplatte ist nach oben hin beweglich. Um das Krummziehen (das Werfen) der Platten zu verhindern, sind sie an den Enden mit Querleisten, und auch sonst mit starken Pfosten, Kreuzen, versehen. Die Platten sind mit den Faltenbrettern durch Roßflechsen, welche wieder mit weißgahrem Leder überzogen sind, verbunden. Um dem Winde jeden Ausweg zu verschließen,

ist der ganze Balg im Innern mit Papier überleimt, und sind die Astknorren im Holze ausgesägt und durch eingeleimte Holzspünde ersetzt. In der Mitte der Unterplatte befindet sich das Schöpfventil, welches sich in seinen beiden Klappen nach dem Innern des Balges öffnet. In den Hauptkanal mündet das Hals- oder Kanalventil, welches dem Winde aus dem Balge freien Abfluß nach dem Hauptkanal hin gewährt. Die am hinteren Teile des Balges befindliche gabelförmige Verlängerung heißt der Balgschwanz. In demselben und im Balgklavis ist durch eiserne Bolzen der Stecher oder Stößer, eine einige Zoll dicke und zwei- bis dreimal so breite Leiste, befestigt. Der Balgklavis ruht auf einer starken Balkenlage (Balglager) und bewegt sich in der Regel in eisernen Pfannen oder in einem sehr starken eisernen Leitstifte. Um die Stärke und die Wirkung des Windes zu vermehren, werden auf die hintere Fläche der Oberplatte Gewichte — Hilfs- oder Balggewichte — bestehend aus Steinen u. s. w. gelegt, welche sich unter Verschluß befinden, damit sie nicht entfernt, vermehrt oder verringert werden können. Diese Gewichte wirken natürlich erst dann, wenn die Oberplatte eine horizontale Lage einnimmt; geht daher die Oberplatte beim Aufziehen des Balges über die horizontale Lage hinaus, so muß eine Balgfeder an dieselbe angebracht werden. Die Größe und die Anzahl der Bälge ist verschieden und hängt einesteils von der Größe der Orgel, andernteils von der Größe der Bälge selbst ab.

Die Quadrat- oder Parallelbälge bestehen aus einer Ober- und Unterplatte und 8 Faltenbrettern. Die Oberplatte steigt an allen 4 Seiten zugleich und gleichmäßig in die Höhe, so daß mit der Unterplatte stets parallel liegt. Sie werden vermittels einer Kurbel oder eines gewöhnlichen Kalkantenklavis in die Höhe gezogen. Da sie sich nach allen Seiten hin mit Luft füllen, liefern sie im Verhältnis zu einem eben so großen Spannbalge die doppelte Windmasse.

Die Kastenbälge bestehen aus 2 würfelförmigen Kasten, einem inneren und einem äußeren. Der innere, kleinere Kasten läuft luftdicht im äußeren und wird vermittelst starker Gurte, welche in Rollen gehen, die mit einer Tretvorrichtung in Verbindung stehen, von der Mitte seines Bodens aus in die Höhe gehoben. Wird der innere Kasten in die Höhe gehoben, so füllt sich der Raum zwischen den beiden Böden mit Luft, welche durch das Schöpfventil eindringt. Sobald sich alsdann der innere Kasten niedersenkt, wird die Luft zusammengepreßt und entströmt durch das Halsventil in den Hauptkanal. Die Kastenbälge haben mancherlei

Vorzüge. Sie sind von sehr einfacher Bauart, dauerhaft, liefern gleich dichten und gleich viel Wind, sind selten und dann leicht zu reparieren und nehmen wenig Raum ein.

In neuerer Zeit baut man eine Abart des Kastenbalges den Stempel- oder Cylinderbalg. Er besteht nur aus einem Kasten, in welchem sich ein Stempel oder Spund auf- und abwärts bewegt.

Bei großen Orgeln wendet man zum Betriebe Dampf an, so z. B. bei der Orgel in der Albert-Halle in London, oder den elektrischen Strom, wie bei den großen Orgeln in New York.

Der Magazinbalg, auch Kompensations- oder Ausgleichungsbalg genannt, besteht aus einem horizontal aufgehenden Balge, welcher zwei Falten bildet, welche durch eiserne Scharniere verbunden sind. Der Wind wird diesen Bälgen durch Schöpfbälge zugeführt, welche meistens durch ein eisernes Schwungrad mit Kurbel in Bewegung gesetzt werden. Die Bälge sind nur als Windvorratskammern zu betrachten; bei großen Orgeln finden sich für die Manuale und das Pedal gesonderte Magazine vor. Die Magazinbälge empfehlen sich dadurch, daß sie wenig Raum einnehmen, jeden Windmangel ausschließen und sich so regulieren lassen, daß die einzelnen Manuale je nach Wunsch stärkeren und schwächeren Wind erhalten.

Alle Bälge müssen gleich starken und gleich viel Wind geben. Ein Balg muß ebenso starken Wind liefern, als alle Bälge zusammen. Die Anzahl der Bälge mehrt bloß die Masse des Windes, nicht die Kraft desselben. Die Gleichmäßigkeit des Windes — hiervon hängt die reine Stimmung ab — und die Kraft des Windes der einzelnen Bälge ermittelt man durch die Windwage.

3. Die Windführungen, die Windkanäle.

Wenn der Balg aufgezogen wird, alsdann strömt die Luft durch das Schöpfventil in den Balg. Sobald sich die Oberplatte senkt, wird das Schöpfventil geschlossen, und die Luft im Balge verdichtet sich bis zu einem gewissen Grade. Aus dem Balge geht die Luft durch das Hals- oder Kanalventil in den Hauptwindkanal und verbreitet sich von hier aus durch die Nebenwindkanäle in die Windladen. In der Regel giebt es so viel Nebenkanäle als Windladen vorhanden sind. Große Orgeln haben geteilte Windladen, und jeder Teil hat einen eigenen Windkanal.

Der Windkasten und die Windlade. Aus den Kanälen kommt der Wind zunächst in den mit Spunden winddicht verschlossenen Windkasten. Über dem Windkasten befindet sich die Windlade; über dieser wieder der Pfeifenstock, auf welchem die Pfeifen stehend befestigt sind. Die Windlade ist ein länglich rechteckiger, mehrere Zoll hoher Rahmen, welcher nach der Anzahl der Tasten in eben so viele Fächer — Kanzellen — geteilt ist. In der Decke des Windkastens befinden sich die Spielventile und die Kanzellenöffnungen, welche letztere durch die Spielventile verschlossen werden. Die Spielventile werden mit ihrer breiten, weichbelederten Seite durch den einen Schenkel einer gewundenen Messingfeder an die Kanzellenöffnung luftdicht angedrückt. Der andere Schenkel der Feder sitzt auf dem Boden des Windkastens, hier und dort in konisch gebrannten Löchern; beide Schenkel sind leicht herauszunehmen und wieder einzusetzen. Um die Bewegung der Ventile zu regeln, gehen sie in Leitstiften. An der vorderen Seite des Ventiles befindet sich ein Zugdraht; dieser geht durch den Boden des Windkastens und steht so mit der Traktur in Verbindung, daß beim Niederdrucke der Taste das betreffende Spielventil geöffnet wird.

In der Decke der Windlade befinden sich die Dämme — Spünde; zwischen diesen Dämmen befinden sich so viele Schleifen — verschiebbare, mit Wasserblei glatt geriebene schmale Brettchen — als Stimmenregister auf der Windlade stehen. Diese Schleifen haben nach vorn zu eine Verlängerung, an welchen die Registermanubrien befestigt sind, so daß vermittels dieser die Schleifen beliebig herausgezogen und abgestoßen werden können. Über den Schleifen liegt der zollstarke, aus Eichenholz gefertigte Pfeifenstock. Über jeder Kanzelle sind durch Kanzellenspund, Schleife und Pfeifenstock Löcher eingebrannt, welche den Wind den in den Pfeifenlöchern stehenden Pfeifen zuführen, sobald die Schleife herausgezogen ist, in welchem Falle die Löcher dieser einzelnen Teile genau über einander liegen. Stößt man die Schleife ab, so verschließt man den Pfeifen dieses Registers den Windzugang. Man nennt diese Art Windladen Schleifladen.

In neuerer Zeit wenden viele Orgelbauer die Kegellade an. Hier hat jedes Register seinen eigenen Windkanal und jede Pfeife ihr eignes Ventil, welches derselben einen stets gleichmäßigen Winddruck liefert und die einzelne Pfeife auch im vollen Werke mit derselben Frische und Kraft erklingen läßt, als wenn sie für sich allein ertönt und die denkbar reinste Stimmung zuläßt. Das Ventil hat die Gestalt eines umgekehrten Kegels;

es schließt durch seine eigene Schwere die Kanzellenöffnung und macht die Ventilfeder entbehrlich, so daß selbst bei voller Orgel eine leichte Spielweise ermöglicht wird.

Eine Abart der Kegellade ist die Röhrenlade mit hängenden Ventilen. Bei diesem Systeme hat jedes Register seinen besonderen Windkasten, welcher aus dem Hauptwindkanale seinen Wind erhält; auch jeder Ton hat seine eigene Kanzelle. Statt des Kegelventils befindet sich in der Seitenwand eine Öffnung, welche durch eine dünne, oben mit Leder befestigte und herabhängende Holz- oder besser Glasscheibe geschlossen und durch einen wagerecht wirkenden Stecher durch den Niederdruck der Taste geöffnet wird. Sobald der Niederdruck der Pfeife aufhört, fällt das Ventil von selbst wieder zu und wird durch den Druck des Windes luftdicht verschlossen.

In neuerer Zeit sind auf dem Gebiete des Orgelbaues so vielfache Verbesserungen und Erfindungen gemacht werden, daß es unmöglich ist, dieselben hier einzeln zu besprechen, auch müssen die meisten derselben sich erst durch längeren Gebrauch bewähren.

Hierher gehört die Anwendung des pneumatischen Hebels, durch welchen dem Organisten die Spielart, selbst bei Koppelung sämtlicher Klaviere, sehr erleichtert wird. An jedem Ventile befindet sich ein kleiner Balg. Wird das Ventil durch den Niederdruck der Taste geöffnet, so nimmt der Balg die aus dem Ventile herausströmende Luft auf, hebt sich schnell in die Höhe und befördert so die leichte Öffnung des Ventils. Der pneumatische Hebel findet natürlich auch bei den Registerzügen Anwendung.

Auch der Elektromagnetismus findet in Verbindung mit Kupferdrähten und des pneumatischen Hebels Verwendung. Alle Verbindungen zwischen Taste und Ventil, also Wellen, Winkelarme, Abstrakten, fallen fort und werden durch einen Elektromagneten und einen Kupferdraht ersetzt. Ebenso werden die, namentlich bei großen Orgeln so komplizierten und oft so schwerfälligen und vielfachen Störungen unterworfenen Regierwerke, die Koppelungen, die Verbindungen der Registerzüge mit den Windladen, durch elektrische Leitungen ersetzt. Eine derartige von Schlag und Söhne gebaute Orgel befindet sich in einem Konzertsale in Berlin.

Die Zukunft scheint der reinpneumatischen Windlade, auch Weigelsche Membranlade genannt, zu gehören. Dafür sprechen nicht bloß die vielen bereits nach dem reinpneumatischen System fertig gestellten Orgeln, sondern auch die Gutachten vieler Orgelbauer und Sachverständigen, welche dahin lauten, daß dieses System, wenn es korrekt

und solid ausgeführt wird, einfacher, leistungsfähiger, dauerhafter und sicherer ist, als alle bisherigen Systeme. Die Windlade besteht aus einem einfachen Holzgestell und es sind die zu den Windladen und Pfeifen führenden Bohrungen nur durch ein Stück Schafleder verschlossen, welches durch den Wind auf- und zugeblasen wird. Beim Aufblasen dieses höchst einfachen Lederventils strömt der Wind zugleich in die Pfeife und bringt sie zum tönen. Nach diesem System ist u. a. auch die große Orgel in der Stuttgarter Liederhalle gebaut.

Wenn nun auch die Dauerhaftigkeit und Güte einer Orgel viel mehr von der soliden Arbeit und von der Gewissenhaftigkeit in der Verwendung des besten und geeignetsten Materials abhängt, als vom Systeme, nach welcher sie gebaut ist, so wird, bei gleicher Solidität der Ausführung, doch immerhin dasjenige zu bevorzugen sein, welches die einfachste und dauerhafteste Konstruktion und Bauart gestattet. Dieser Vorzug wird der reinpneumatischen Windlade oder der Membranlade zugeschrieben, welche bei größter Dauerhaftigkeit, Einfachheit und Präzision, zugleich die größte Widerstandskraft gegen Witterungseinflüsse zeigen soll.

4. Die Mechanik.

Zur Mechanik der Orgel gehört die Traktur und Registratur. Zur Traktur gehört die Klaviatur oder Tastatur, d. h. sämtliche Tasten und Klaves einer Orgel, die Abstrakten, die Wellen, u. s. w. Es giebt eine Handklaviatur — Manual — und eine Fußklaviatur — Pedal.

Wenn es die Mittel der Kirche nur irgend erlauben, so gebe man der Orgel 2 Manuale, ein Haupt- und ein Nebenmanual. Der Umfang der Manualklaviatur erstreckt sich bei neueren Werken vom großen C bis zum dreigestrichenen f; der des Pedals vom großen C bis zum eingestrichenen d. Der Mechanismus der Klaviaturen ist sehr verschieden, und man unterscheidet dabei Leitstifte, Stellschrauben mit Schraubenmütterchen, Abstrakten, das Wellenbrett (Wellenrahmen), die Wellen mit Wellenärmchen und Anhängedrähte. Die Abstrakten sind schmale Holzstreifen, an deren beiden Enden sich Drahthäkchen (Ösen) befinden, von welchen das eine mittelbar an der Taste, das andere im Wellenärmchen sich befindet. Das Wellenbrett ist ein im Innern der Orgel, zwischen der Klaviatur und der Windlade befindliches Brett, in welchem die Wellen in Scharnieren sich bewegen. Jede Welle hat 2 Wellenärmchen von starkem Eisendraht. An dem einen Ärmchen befindet sich der Abstrakt, welcher mit der Taste, an dem anderen derjenige,

welcher mit dem Spielventile vermittels des durch den Windkasten gehenden Drahtes in Verbindung steht.

Zur Registratur gehören die Registerzüge nebst den Manubrien, Knöpfen, Schleifen und Wippen. Die Registerzüge sind so zu legen, daß sie bequem zur Hand sind. Verwandte und die zu einem Manual gehörigen Stimmen sollen bei einander liegen, und auf den Registerknöpfen muß der Name und die Fußzahl der Stimmen bezeichnet werden. Nebenregisterzüge sind: die Koppel, das Sperrventil und der Evakuant (Windableiter). Man unterscheidet eine Manual- und eine Pedalkoppel. Erstere verbindet die sämtlichen Stimmen der Manuale; letztere die Stimmen des Hauptmanuals mit denen des Pedals. Das Sperrventil ist eine Vorrichtung im Windkanale, wodurch der Zugang des Windes zu einer bestimmten Windlade abgeschnitten wird. Der Evakuant dient dazu, um bei Beendigung des Spieles den in den Bälgen noch vorhandenen Wind herauszulassen. Bei großen Orgeln, die zugleich als Konzertorgeln gebraucht werden, befinden sich sogenannte Kollektivzüge. Dieselben werden entweder durch Tritte oder durch Knöpfe über dem Pedale in Thätigkeit gesetzt; man kann durch dieselben ganze Gruppen von Stimmen auf einmal zum Ertönen bringen. Bei Konzertorgeln wird auch der Rollschweller, d. i. eine Maschine, welche ein allmähliches Anziehen sämtlicher Register vom Pianissimo bis zum vollen Werke mittels eines drehbaren, durch den Fuß in Bewegung gesetzten Rades, ermöglicht, angebracht.

5. Das Pfeifenwerk.

Es giebt Labial- und Zungenpfeifen. Bei den Labialpfeifen dient die Pfeife selbst zur Abgrenzung der klingenden Luftsäule; bei den Zungenpfeifen oder Rohrwerken ist eine metallene Zunge der tönende und die Luft in vibrierende Bewegung setzende Körper. Die Labialpfeifen werden von Metall (eine Mischung von Zinn und Blei) und Holz gefertigt.

Die Hauptteile einer Labialpfeife von Metall sind: der Fuß, der Kern und der Körper. Mit dem Fuße steht die Pfeife im Pfeifenstocke. Der Fuß wird bis auf eine kleine Öffnung (die Kernspalte genannt) durch den Kern verschlossen. Durch die Kernspalte strömt der Wind zum Teil in den Körper der Pfeife, welcher auf dem Kerne aufgelötet ist, zum Teil verschleicht er nach außen. Die Teile, welche über der Kernspalte liegen und etwas eingedrückt sind, heißen die Labien.

Zwischen dem Ober- und Unterlabium befindet sich der Aufschnitt. Von der Größe des Aufschnitts hängt die gelungene Intonation, d. h. die regelrechte, kunstgemäße und charakteristische Ansprache der Pfeifen ab.

Die Teile einer Labialpfeife von Holz sind dieselben, nur tritt an Stelle des Unterlabiums ein Vorsatzbrettchen und an Stelle des Oberlabiums ein abgeschrägter Teil des vorderen Pfeifenbrettes, welches aus Eichenholz gearbeitet und bei größeren Pfeifen aufgeschraubt ist. Fehlt es für die größten Pfeifen an Raum, so schneidet man sie oben ab und setzt das abgeschnittene Stück in einer anderen, gewöhnlich wagerechten Richtung an. Solche Pfeifen heißen gekröpfte.

Es giebt offene und gedeckte Pfeifen. Die gedeckten Pfeifen geben den Ton um eine Oktave tiefer an, als eine eben so lange offene. Man deckt die Pfeifen, einesteils um Material zu sparen, andernteils um den durch die Deckung der Pfeifen entstehenden eigentümlichen Klangcharakter zu gewinnen. Die Metallpfeifen deckt man durch ein luftdicht anschließendes Hütchen; die Holzpfeifen durch hölzerne luftdichte Spünde. Es giebt auch halbgedeckte Pfeifen; dieselben haben im Deckel des Hütchens oder Spundes ein Röhrchen und klingen ebenfalls um eine Oktave tiefer als gleichlange offene Pfeifen.

Eine Zungenpfeife besteht aus dem Fuße oder Stiefel — einem hölzernen Kästchen, welches auf dem Pfeifenstocke steht —, dem Kopfe —, welcher winddicht in den Stiefel eingesetzt wird —, dem Schnabel oder der Pfanne — eine Rinne aus Messing —, der Zunge — eine dünne elastische Platte aus Messing oder Neusilber, welche von der Luft in Schwingung gesetzt, in der Pfanne freischwingt oder auf dieselbe aufschlägt und den Ton erzeugt —, der Krücke — ein vielfach gebogener starker Messingdraht, welcher nach oben und unten verschiebbar ist und zum Stimmen der Pfeife dient — und aus dem Aufsatze oder Schalltrichter. Letzterer ist eine hölzerne oder metallene Röhre, welche zumeist die Form einer umgekehrten Pyramide oder eines umgekehrten Kegels hat; er trägt weder zur Tonerzeugung noch zur Tonhöhe etwas bei, er dient vielmehr dazu, den Ton zu veredeln und ihm seinen charakteristischen Klang (die Klangfarbe) zu geben.

Die Orgelregister.

Unter Orgelregister versteht man eine Reihe von Pfeifen von gleicher Mensur (das Verhältnis der Länge zum Umfange der Pfeifen), Struktur und Klangfarbe.

In Bezug auf die Tongröße teilt man dieselben ein in 32=, 16=, 8=, 4= und 2füßige. Bei einer offenen Labialpfeife, welche den Ton in derselben Höhe angiebt, wie er der menschlichen Stimme entspricht, hat die Pfeife des tiefsten Tones, des großen C, eine Länge von 8, (2,48 m) und wir nennen nach der Länge dieser Pfeife das ganze Register ein achtfüßiges, obgleich die folgenden Pfeifen verhältnismäßig kürzer werden. Register, deren tiefste Pfeife 4′ (1,24 m) oder 2′ (0,62 m) mißt, klingen um eine, beziehungsweise um zwei Oktaven höher als achtfüßige und heißen vier=, beziehungsweise zweifüßige Register oder Stimmen. Solche Register, deren tiefste Pfeife 16′ (4,96 m) oder 32′ (9,92 m) lang ist, klingen eine bez. zwei Oktaven tiefer als achtfüßige und heißen sechzehn=, bez. zweiunddreißigfüßig. Die achtfüßigen Manual= und die sechzehnfüßigen Pedalstimmen bilden die Grundstimmen der Orgel.

Hinsichtlich der Klangfarbe unterscheidet man einen Prinzipal=, Gedackt= und Flötenchor und Rohrwerke.

Zum Prinzipalchor gehören Prinzipal 16′, 8′, 4,′ 2′ und alle diejenigen Stimmen, welche Prinzipalmensur haben, das sind die Quinten, Terzen und Mixturen. Prinzipal 4′ nennt man auch Oktave und Prinzipal 2′ Superoktave. Die Prinzipalstimmen haben, je nach der engeren oder weiteren Mensur, einen hellen und vollen, oder scharfen und streichenden Ton.

Der Gedacktchor umfaßt alle gedeckten Stimmen, z. B. Gedackt 8′, 4′, Bordun 16′, Quintatön 8′, Subbaß 16′ (Pedal); sie haben einen vollen, sanften und etwas dunklen Ton.

Der Flötenchor hat offene, meist aus Holz gearbeitete Pfeifen, welche einen weichen, vollen und sanften Ton haben. Hierher gehören: die Rohrflöte (halbgedeckt), die Hohlflöte mit vollem Tone, die Spitzflöte mit angenehm schneidendem Tone, die Portunalflöte, die Doppelflöte mit Doppellabien, — Violon 16′ und Violoncello 8′ (Pedalregister). Auch rechnet man hierher: Viola di Gamba 8′ — mit sanftstreichendem, schweransprechendem Tone, weshalb sie mit einer Flötenstimme verbunden wird —, Salcional (Salicet) 8′ im Manual und 16′ im Pedal, Geigenprinzipal — mit scharfem und streichendem Tone —, Fugara 8′, Gemshorn 8′ — mit oben spitzzulaufenden Pfeifen und weichem, hornartigem Tone.

Zu den Rohrwerken gehören alle Zungenstimmen, als Oboe, Klarinette, Trompete, Vox humana im Manual und Fagott und Posaune im Pedal; sie geben dem Orgeltone Schärfe und Glanz.

Nebenstimmen sind Labialpfeifen, welche einen andern Ton, als den durch die Taste niedergedrückten angeben. Die beliebteste Nebenstimme ist die Quinte; sie giebt stets die Quinte des niedergedrückten Tones an. Diese Stimmen können natürlich nie allein gebraucht werden. Man verbindet z. B. die Quinte $10^2/_3'$ im Pedal mit 32= und 16füßigen und die Quinte $5^1/_3'$ und $2^2/_3'$ im Manual mit 16 bez. 8= und 2füßigen Registern.

Die gemischten Stimmen haben für jede Taste mehrere Pfeifen, welche aber unter einander harmonisch gestimmt sind; sie geben dem Orgeltone Frische und Schärfe. Hierher gehören: die Mixtur, welche den Grundton, die Quint und die Oktave hören läßt, sie ist 3=, 4= und 5fach, d. h. sie läßt auf eine niedergedrückte Taste 3, 4 und 5 Töne erklingen; das Kornett, mit Grundton, Quinte und Dezime; die Cympel mit Oktaven. Allein können auch diese Stimmen nicht gebraucht werden.

Über Registrierung.

Unter Registrierung versteht man die Kunst, die verschiedenen Orgelstimmen in mannigfaltigster Art und Weise beim Spiele kunstgemäß zu verbinden. Bestimmte Regeln lassen sich hier nicht aufstellen, da die Orgeln zu verschieden disponiert sind, d. h. in Zahl, Auswahl und Charakter der einzelnen Stimmen zu bedeutend von einander abweichen. Doch lassen sich einige Anhaltspunkte geben.

1) Der Organist beachte die Tongröße der Stimmen. Die Grund= und Hauptstimmen der Orgel sind die achtfüßigen Register, und es gründet sich das richtige harmonische Verhältnis auf die Folge von 32=, 16=, $(10^2/_3)$=, 8=, $(5^1/_3)$=, 4=, $(2^2/_3)$=, 2=, $(1^3/_5)$ füßigen Stimmen. Es ist also darauf zu sehen, daß nicht lückenhaft registriert werde; es darf nämlich bei der Registrierung keine Stimme in der hier angegebenen Folge übersprungen und ausgelassen werden. In der Regel rechnet man auf zwei achtfüßige Stimmen eine vierfüßige; auf drei achtfüßige zwei vierfüßige und eine zweifüßige u. s. w. Auf 1—3 Manualstimmen kommt eine Pedalstimme; zu einer oder zu zwei sechszehnfüßigen Pedalstimmen zieht man zur Klärung des dumpfen Tones eine achtfüßige. 32= und 16füßige Stimmen können ohne die nötige Anzahl 8= und 4füßiger nicht verwendet werden. Ebenso können 4= und 2=füßige Stimmen, als über die Lage der menschlichen Stimme hinausgehend, ohne die nötigen 8füßigen nicht gebraucht werden.

2) Der Organist beachte bei Auswahl und Zusammenstellung der Stimmen ihren Klangcharakter. Stimmen ähnlichen und gleichen Cha=

rakters stelle man bei sanftem Spiele nie zusammen, z. B. Viola di Gamba mit Salicet. Das Prinzipal hat einen hellen, oft etwas schneidenden Ton und leichte Ansprache. Die Flöten und auch die Gedackte haben bei leichter Ansprache einen sanften, erstere einen mehr lieblichen und hellen, letztere einen mehr ernsten und dunkelen Ton. Einen sanften und streichenden Ton haben die Gamben, Salicional, Geigenprinzipal, Fugara, Violonbaß, Quintatön; da diese Stimmen indes eine schwere Ansprache haben, so verbindet man sie gern mit solchen, welche eine leichte Ansprache haben. Eine scharfe, dabei oft nicht leichte Ansprache, haben alle Rohrwerke. Die Mixturen geben Kraft; die Quinten Fülle und Stärke. Letztere werden folgendermaßen gebraucht: Zu Prinzipal 16 Fuß, 8 Fuß und 4 Fuß gehört die Quinte $5^1/_3$ Fuß; zu Prinzipal 8 Fuß, 4 Fuß, 2 Fuß die Quinte $2^2/_3$ Fuß. Zu mehreren 16- und 8füßigen Pedalstimmen gehört die Quinte $10^2/_3$ Fuß.

3) Der Organist berücksichtige die Kirchenzeit und die kirchliche Feierlichkeit. Sein Orgelspiel soll in der Advent- und Fastenzeit, bei Trauerfeierlichkeiten schwach, sanft und ernst klingen. Hierzu eignen sich am besten die 16- und 8füßigen und wenige schwache 4füßige, namentlich gedeckte Stimmen für das Manual, 16- und 8füßige für das Pedal. An Sonn- und besonders an Festtagen klinge sein Orgelspiel voll, feierlich und festlich. Für die höchsten Festtage spare er die Rohrwerke auf, welche dem Orgeltone einen besonderen Klang verleihen. Dieselben müssen vor dem Gebrauche aber immer erst gestimmt werden.

4) Der Organist berücksichtige das Lokal und die Stärke der eben versammelten und der singenden Gemeinde.

5) Man spiele nicht immer, namentlich aber nicht während des heiligen Opfers, mit gleichstarker Orgel.

6) Die meisten achtfüßigen Register können für sich allein als Solostimmen benutzt werden, namentlich recht charakteristische Stimmen, wie Geigenprinzipal, Salicet, Flöten, Oboen, Klarinetten u. s. w. Die schönsten Klangfarben aber werden durch die Zusammenstellung von 2 Stimmen gleichen oder verschiedenen Fußtones gewonnen. Bei 2 Stimmen gleichen Fußtones muß der Charakter verschieden sein.

Einige Zusammenstellungen von Orgelstimmen zu verschiedenartigem Gebrauche. a) Sehr sanfte Stimmen:*) Dolce 8', Cello 8'; Aeoline 8' und Cello 8'; Salc. 8' und Viol. 16' und Pedalkoppel. b) Sanfte Stimmen: Manual: Salc. 8'

*) Mettenleiter, die Behandlung der Orgel.

und Gedackt 8′; Gamba 8′ und Ged. 8′; Gamba 8′ und Flöte 8′. Pedal: Subbaß 16′ und Cello 8′ oder Gedacktbaß 8′. c) Sanfte Mittelstimmen: Manual: Salc. 8′, Ged. 8′ und Flauto trav. 4′; Gamba 8′, Ged. 8′ und Gemshorn 4′; Gamba 8′, Flauto 8′, Ged. 8′ und Rohrfl. 4′. Pedal: Subb. 16′, Violinb. 16′ und Pedalkoppel. d) Sanfte zur Andacht anregende Stimmen: Manual: Fl. 8′ und Bordun 16′: Salc. 8′ und Bord. 16′; Gamba 8′ und Prinzipal 16′; Dolce 8′, Rohrfl. 8′ und Bordun 16′. Pedal: Viol. 16′, Cello 8′ und Pedalkoppel. e) Dumpfe Stimmen: Ged. 8′, Fl. 8′, Bord. 16′ und Gamba 8′; Salc. 8′, Ged. 8′, Quintatön 16′ und Portunalfl. 8′; Gamba 8′, Ged. 8′, Ged. 4′ und Bord. 16′. Pedal: Subb. 16′, Viol. 16′ und Pedalkoppel. f) Helle klare Stimmen: Manual: Prinzipal 8′, Gamba 8′, Flauto 8′ und Okt. 4′; Prinzipal 8′, Salicional 8′, Ged. 8′, Gemshorn 4′ und Rohrfl. 4′; Prinzipal 8′, Salicional 8′, Gedackt 8′, Cornet 8′, Spitzflöte 4′ und Gedackt 4′. Pedal: Subbaß 16′, Violonbaß 16′ und Oktavb. 8′. g) Volle ernste Stimmen: Alle achtfüßigen Labialstimmen nebst Bourdon 16′ und Oktav 4′. Im Pedal alle 16= und 8=füßigen Labialstimmen. h) Starke Stimmen: Alle 8= und 4=füßigen Labialstimmen, Oktav 2′, nebst Quinte $2^2/_3$′, Bourdon 16′, auch Prinzipal 16′ nebst Quinte $5^1/_3$′. Im Pedal alle 16=, 8= und 4=füßigen Labialstimmen nebst Quintbaß $10^2/_3$. i) Volle, glänzende Registrierung: Manual: Prinzipal 8′, Prinzipal 16′, Gamba 8′, Flöte 8′, Ged. 8′, Tromp. 8′, Oboe 8′, Cornett 8′, Oct. 4′, Gemsh. 4′, Spitzflöte 4′, Oktav 2′ und Flautino 2′. Pedal: Prinzipalbaß 16′, Violonbaß 16′, Subbaß 16′, Posaune 16′, Fagotto 8′, Oktavbaß 8′, Flautobaß 4′ nebst Pedalkoppel. k) Schöne Abwechslung und reiche Tonfärbung geben: Gamba 8′ und Rohrflöte 4′; Oboe 8′ und Gedackt 8′ nebst Gemshorn 4′; Flauto 8′ und Fugara 4′; Salicional 8′, Aeoline 8′ und Bourdon 16′; Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Gamba 8′, Rohrflöte 4′ und Trompete 8′; Gedackt 8′, Bourdon 16′ und Flauto trav. 4′; Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Salicional 8′, Spitzflöte 4′, Rohrflöte 4′ und Flautino 2′; Bourdon 16′, Prinzipal 8′, Cornett 8′, Gedackt 8′, Gedackt 4′ und Flautino 2′; Geigenprinzipal 8′, Gamba 8′, Gedackt 8′, Bourdon 16′, Gemsh. 4′. Pedal: Subbaß 16′, Violone 16′, Fagott 16′, Cello 8′. Pedalkoppel. l) Mischungen zu Orgel=Trios. Vorbemerkung. Unter Trio versteht man hier ein dreistimmiges Spiel von drei wesentlichen oder obligaten Stimmen; die Ausführung desselben geschieht durch den einzelnen Gebrauch beider Manuale und des Pedals. — Trio. a) Manual I.: Gamba 8′, Gedackt 8′; Manual II.: Salicional 8′, Stillgedackt 8′; Pedal: Subbaß 16′, Cello 8′. b) Manual I.: Prinzipal 8′, Hohlfl. 8′; Manual II.: Salicional 8′, Gedackt 8′. Pedal: Violone 16′, Gedacktbaß 8′. c) Manual I.: Prinzipal 8′, Gamba 8′ und Gemsh. 4′; Manual II.: Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Cornett 8′, und Gedackt 4′. Pedal: Subbaß 16′, Violonb. 16′, Oktavbaß 8′ und Flautob. 4′. d) Manual I.: Flauto 8′, Dolce 8′; Manual II.: Oboe 8′, Gedackt 8′; Pedal: Subbaß 16′, Oktavbaß 8′. e) Manual I.: Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Trompete 8′; Manual II.: Prinzipal 8′, Salicional 8′, Gedackt 8′; Pedal: Subb. 16′, Violon 16′, Oktavb. 8′. f) Manual I.: Dolce 8′; Manual II.: Salicional 8′; Pedal: Subbaß 16′ und Gedacktbaß 8′. g) Manual I.: Gamba 8′, Flauto 8′, Rohrfl. 4′; Manual II.: Prinzipal 8′, Salicional 8′ und Flauto trav. 4′; Pedal: Subbaß 16′, Oktavbaß 8′ und Flautobaß 4′. h) Manual I.: Prinzipal 8′, Gedackt 8′, Gamba 8′, Flauto 8′, Gemshorn 4′, Rohrflöte 4′;

Manual II.: Prinzipal 8′, Salicional 8′, Gedackt 8′, Cornett 8′, Gedackt 4′, Spitzflöte 4′; Pedal: Subbaß 16′, Violonbaß 16′, Violoncello 8′, Oktavbaß 8′ und Flautobaß 4′.

Über Konservierung der Orgel.

1) Der Organist suche seine Orgel vor den schädlichen Einflüssen plötzlichen Temperaturwechsels, vor zu großer Hitze und Kälte, vor Sonnenschein und Feuchtigkeit möglichst zu wahren. Die Witterungsverhältnisse wirken beständig auf die Orgel ein und sind die Ursache so mancher Störung und Stockung und der fast fortwährenden Verstimmung der Orgel. Ein erhöhter Wärmegrad hat eine höhere Stimmung der Labial- und eine tiefere der Zungenpfeifen zur Folge. Den größten nachteiligen Einfluß haben Feuchtigkeit und Nässe. Das Holzwerk verquillt, so daß Stockungen zwischen Tasten, Vorsatzbrett, Abstrakten u. s. w. vorkommen; das Eisen rostet und der Leim löst sich ab. Namentlich müssen die Bälge vor den Einflüssen der Feuchtigkeit geschützt werden, und dies insbesondere, wenn sie sich im Turme (Westseite) befinden. Man schütze sie wenigstens durch ein gutes Gehäuse. Die Reparaturen der Bälge sind verhältnismäßig kostspielig, und diese Schäden sind immer sehr störend.

2) Der Organist halte unberufene Hände vom Orgelwerke ab. Er beaufsichtige den Bälgetreter, da derselbe durch Unvorsichtigkeit, Unkenntnis und Nachlässigkeit einer Orgel viel Schaden zufügen kann. Die Bälge muß er in gleichmäßiger Geschwindigkeit, auf einen Ruck, und nachdem sie vollständig abgelaufen sind, niedertreten. Die Füße muß er leicht abheben, damit kein Stoßen und Schwanken entsteht. Es empfiehlt sich erst die Spitze und dann die Ferse auf den Kalkantenklavis aufzusetzen und in umgekehrter Weise wieder abzuheben. An den Balggewichten darf er nichts ändern; dieselben sind unter Verschluß zu halten; dagegen mag er den Zapfen der Balgschemel ab und zu einschmieren und die Balgkammer reinigen.

3) Der Organist selbst schädigte seine Orgel nicht durch zu starkes Aufschlagen auf Manual und Pedal, durch heftiges Herausziehen der Registerzüge. Die Folgen solcher Unarten sind verbogene Stellschrauben, losgegangene Mütterchen, überworfene Abstrakten, losgerissene Drähte, zerbrochene und verbogene Wellenärmchen, aus ihrer Lage gesprungene Ventile oder ähnliches. Er sehe darauf, daß das Orgelchor verschlossen und daß beim Reinigen der Kirche möglichst wenig Staub gemacht werde. Auch vor Tieren, namentlich Mäusen, halte er das Innere der Orgel

frei; denn sie können durch ihren Unrat, durch Zernagen der Leder- und Holzteile und der Füße der Zinnpfeifen der Orgel sehr schädlich werden.

Abhilfe kleiner Fehler von seiten des Organisten.

Es ist durchaus notwendig und es muß vom Organisten verlangt werden, daß er sich mit seinem Instrumente möglichst vertraut mache, um vorkommenden kleinen Fehlern und Stockungen ohne Hilfe des Orgelbauers abzuhelfen. Zunächst handelt es sich bei einer Stockung darum, mit Ruhe und Besonnenheit den Grund und den Sitz der Stockung aufzufinden. Dies ist oft nicht leicht. Auch sei man mit seiner Hilfe nicht immer gleich bei der Hand, denn es giebt Störungen und Stockungen, die an der Jahreszeit oder an Witterungsverhältnissen liegen und sich von selbst wieder beheben. Wenn z. B. bei sehr heißer Witterung viel Wind verschleicht, und man wollte nun gleich die Pfeifenstöcke und Vorschläge fester anziehen, so könnte am folgenden Tage, nachdem die Witterung sich geändert, eine neue Nachhilfe, d. h. ein Zurücklassen der Pfeifenstöcke und Vorschläge nötig sein, abgesehen davon, daß, wenn man diese Teile zu fest angezogen hätte, die Schraubeu derselben leicht herausgesprengt werden könnten. Im vorliegenden Falle sprenge man das Chor mäßig mit kaltem Wasser und ziehe die Schrauben nur ein wenig fester an. Fehler, welche häufig eintreten, und denen der mit seiner Orgel vertraute Organist abhelfen kann, sind folgende:

1) das Nachstimmen einzelner Pfeifen. Außer bei den Rohrwerken soll sich der Organist auf das Stimmen ganzer Register nicht einlassen. Da die Rohrwerke künstlicher zusammengesetzt sind, als die Labialpfeifen und auf ihre Stimmung mit Sicherheit kaum auf einen Tag zu rechnen ist, so ist es notwendig, daß der Organist dieselben vor jedem Gebrauche, also vor großen Festen, reinstimme. Als Grundlage zum Stimmen erhalten die 16-füßigen Pfeifen den Prinzipal 8', die 8-füßigen in der tiefsten Oktave Prinzipal 4', in den höheren Oktaven, wie auch bei den 4-füßigen Stimmen ohne Ausnahme, Prinzipal 8'. Das Verfahren hierbei ist sehr einfach. Der Ton wird höher, wenn man die Krücke mit einem hölzernen Hämmerchen leicht niederschlägt, d. h. die Zunge verkürzt, er wird tiefer, wenn die Krücke mittels einer Plattzange senkrecht in die Höhe gezogen und so die Zunge verlängert wird.

Labialpfeifen sind nur vom Orgelbauer zu stimmen. Metallpfeifen ohne Stimmhorn, vielleicht durch Zusammendrücken und Ausdehnen mit den Fingern stimmen zu wollen, ist unter allen Umständen tadelnswert.

Eine so zerknüllte Pfeife läßt keine reine Stimmung ferner zu und erfordert eine neue. Beim Stimmen der gedeckten Pfeifen beachte man, ob die Hütchen gut sitzeu und ob die Belederung nicht schadhaft sei.

2) Nachhilfe an der Mechanik. Klingen, heulen nicht niedergedrückte Pfeifen — es kommt dieses besonders oft bei naßkalter Witterung vor — so sind durch Anschwellen die Abstrakten zu kurz geworden und heben die Tasten in die Höhe. Wenn diese nun wegen des Vorsatzbrettes nicht weit genug folgen können, so öffnet sich das Ventil ein wenig. Hier hilft das Niederschrauben der Stellschrauben hinter den Tasten augenblicklich. Oft ist das Heulen die Folge von vermehrter Reibung bei nasser Witterung. In diesem Falle muß man mit Ruhe jeden einzelnen Teile von der Taste bis zum Ventile einer Untersuchung unterziehen und sehen, ob die Tasten und Ventile in ihren Leitstiften, die Stecher in den Scheiden, die Wellen und Wellenärmchen in ihren Achseln, die Abstrakten in ihren Kämmen willig und bequem gehen. Man prüfe die Kraft der Feder und sehe, ob nicht etwa eine Welle sich verdreht oder gebogen habe. Bei fauler Bewegung reinige man die betreffenden Teile vom Staube und Schmutze; man suche die Öffnungen durch Hin- und Herbewegen zu glätten. An der Mechanik selbst ändere man nichts, denn bei Eintritt trockener Witterung heben sich diese Fehler von selbst. Hat eine Ventilfeder zu wenig Spannkraft, so hebe man dieselbe mittels eines Federhebers oder der Federzange — vom Orgelbauer für solche Fälle zu beschaffen — heraus und suche durch vorsichtiges und gleichmäßiges Auseinanderbiegen der Schenkel aus der Mitte heraus die Spannkraft zu steigern. Hilft dieses nicht und hat man keine Reservefeder bei der Hand, aldann liegt die Abhilfe dem Orgelbauer ob. Vor dem Öffnen der Windlade lasse man den Wind ablaufen. Heult, ächzt und stöhnt die Orgel eine kurze Zeit nach dem ersten Niedertritt der Bälge, so haben die Ventile zu schwache Federn.

Liegt eine Taste im Vergleich zu den anderen niedriger und heult die betreffende Pfeife, so bewege man die Taste einige Male auf und nieder und nach der Seite, denn oft klemmt dieselbe infolge eines zwischen die Tasten gefallenen Sandkörnchens, oder es hat sich ein Leitstift verbogen, oder das Vorsatzbrett oder die Taste ist angequollen. Im letzteren Falle hilft das Aufschrauben des Mütterchens oder ein geringes Heben des Vorsatzbrettes. Findet sich die Ursache des Heulens einer Pfeife nicht zwischen Taste und Ventil, gehen vielmehr alle Teile willig und gut, so liegt der Fehler am Ventil. Entweder ist dasselbe infolge

zu starken Aufschlagens aus seiner Lage gesprungen, oder es sitzt auf dem Leitstifte (dann liegt die Taste vorn fest niedergedrückt) oder es liegt zwischen Ventil und Windladenbrett ein Sandkorn. Klingt die Pfeife selbst dann, wenn das Ventil angedrückt wird, so ist die Belederung des Ventiles schon so abgenutzt, daß sie dem Hineinschleichen des Windes nicht mehr vorbeugen kann. In diesem Falle muß das Ventil neu beledert werden, was dem Orgelbauer zu überlassen ist.

Spricht eine Pfeife nicht an und liegt die Taste darnieder, so ist die Verbindung zwischen Taste und Ventil gelockert, und es ist dieselbe wieder herzustellen. Spricht eine Pfeife nicht an und hat die Taste ihre richtige Lage, so liegt der Fehler an der Bohrung oder an der Pfeife. Erklingt beim Spielen eine Pfeife, deren Taste nicht niedergedrückt wurde, so findet ein Windverschleichen in einer Kanzelle, oder zwischen den Dämmen und Schleifen statt. Im letzteren Falle ziehe man die Pfeifenstöcke etwas fester an; liegt der Fehler an den Kanzellen, so kann nur der Orgelbauer helfen.

3) Fehler an Kanälen und Bälgen. Verschleicht der Wind in Bälgen und Kanälen, so ist die Belederung schadhaft, oder es finden sich Risse und Löcher vor. In allen Fällen hilft die Belederung mit weichem Schafleder. Wenn ein Spund am Windkasten nicht gehörig schließt, so muß auch hier der Verschluß durch neue Belederung winddicht gemacht werden. Bleibt ein Balg stehen, bis ein anderer außer der Reihe in die Höhe gegangen, oder geht er ruckweise in die Höhe, so ist das Balggewicht nicht in Ordnung. Knarren und Poltern der Bälge beseitigt man durch Schmieren mit Seife.

4) Stockungen im Regierwerke. Sind die Schleifen so angequollen, daß sie sich nicht mehr regieren lassen, so lüfte man die Schrauben ein wenig, vergesse aber nicht, bei eingetretener trockener Witterung die Schrauben wieder fester zu ziehen. Sind die Koppeln angequollen, so warte man, bis sich die Übelstände durch Witterungsveränderungen von selbst wieder beheben. Klingt ein Ton, wenn die Koppel gezogen wird, so hilft oft das Wiederabstoßen und nochmalige Herausziehen. Zieht ein Register sich zu weit heraus, so ist entweder die Verbindung mit der Schleife unterbrochen oder der Stift ist herausgefallen.

Hier angegebene Abhilfen lassen sich bei einiger Erfahrung und genügender Kenntnis der Orgelteile vom Organisten ohne große Mühe leisten. Der Organist muß die Gelegenheit, namentlich bei Neubauten,

bei Reparaturen, bei Stimmung der Orgel nicht verabsäumen, sich zu belehren. Er lasse sich z. B. das Herausnehmen und Einsetzen der Ventilfedern, das Aufmachen der Windlade und anderes zeigen. Jeder Organist müßte folgende Werkzeuge besitzen: größere und kleinere Stimmhörner, eine Plattzange und ein Hämmerchen zum Stimmen der Rohrwerke, eine kleine Bürste, einen Leimtiegel, einen Federheber und außerdem noch einen kleinen Vorrat von Ledermütterchen, von weichem Kalbsleder, starkem Papier und einigen Reservefedern. Auch empfiehlt es sich als sehr vorteilhaft, einen Orgelbauer gegen Accord zu verpflichten, jährlich wenigstens einmal die Orgel zu revidieren, zu stimmen und den vorhandenen Mängeln abzuhelfen. Schließlich glaube ich noch bemerken zu müssen, daß keine, selbst die kleinste Orgel, ohne zwei Manuale gebaut werde. Die Mehrkosten sind unbedeutend, die Vorteile bedeutend. Wird ein Manual plötzlich unbrauchbar, so bleibt das andere spielbar; durch die Manualkoppel läßt sich die Wirkung beider Manuale vereinigen, und es ist ein mannigfaltigeres Registrieren und ein Wechsel zwischen starkem und schwachem Spiele möglich. Auch eine Pedalkoppel empfiehlt sich für jede Orgel.

Einige große Orgeln und berühmte und empfohlene Meister.

1. Die Orgel in der Domkirche zu Riga von Walker & Co. in Ludwigsburg bei Stuttgart; 120 klingende Stimmen mit 174 Registern.

2. Die Rosevaldsche Orgel in New-York; 115 Stimmen.

3. Die Orgel in Alberts-Hall; 111 Stimmen.

4. Die Orgel im Münster zu Ulm; 4 Man. 100 kl. Stimmen; erbaut von Walker.

5. Die Orgel in der Nikolaikirche zu Leipzig; 85 kl. Stimmen; erbaut von Ladegast in Weißenfels.

6. Die Orgel im Dome zu Merseburg; 4. Man. 81 kl. Stimmen; erbaut von demselben Meister.

7. Die Orgel in der Marienkirche zu Lübeck; 4 Man. 80 kl. Stimmen erbaut von J. F. Schulze in Paulinenzelle.

8. Die Orgel zu Weingarten in Württemberg; 4 Man. 76 kl. Stimmen; erbaut von Gäbler aus Ravensberg; beendet 1750.

9. Die Orgel zu St. Paul in Frankfurt a. M.; 3 Manuale und 2 Pedale, 74 Stimmen; erbaut 1883 von Walker in Ludwigsburg.

In Schlesien sind die größten Orgeln in der Gnadenkirche zu Hirschberg (64 kleine Stimmen von Schlag & Söhne in Schweidnitz umgebaut) und die Domorgel in Breslau (3 Man. und 60 kl. Stimmen; gebaut von Müller sen.).

Als tüchtige Orgelbaumeister mögen noch genannt werden: Adolph Ibach und Söhne in Barmen und Peternell in Seeligenthal. In Schlesien Schlag und Söhne in Schweidnitz, Riemer in Brieg, G. W. Haas in Leobschütz und C. Volk-

mann in Gleiwitz. Besondere Verdienste um die Orgelbaukunst erwarb sich der Professor Dr. Töpfer (gest. 1870). Sein wissenschaftliches System einer neuen Theorie des Orgelbaues hat er uns in seinem großen Werke „Lehrbuch der Orgelbaukunst" Weimar bei B. F. Voigt hinterlassen.

Einiges aus der Geschichte des Orgelspiels.

Die langsame Entwicklung des Orgelspiels in den ersten Jahrhunderten hing mit der langsamen Entwicklung der Orgel selbst zusammen. Aus der geringen Anzahl und der Größe der Tasten, welche mit der Faust geschlagen oder mit dem Ellenbogen hinuntergedrückt wurden, erhellt, daß an ein harmonisches Spiel nicht zu denken war; man benutzte sie nur zum Tonangeben und allenfalls zum einstimmigen Begleiten der Kirchenlieder.

Als ersten Organisten nennt die Geschichte den blinden Franzesko Landini (1364 zu Venedig als Dichter und Orgelspieler gekrönt) und nach ihm den Erfinder des Pedals Bernhard den Deutschen. Die ältesten Orgelstücke (Ricercare, Fantasia, Tokkata), auf die Orgel übertragene Gesangstücke, rühren von Conr. Paulmann, Jakob Buus, von Cyprian de Rore und von Willaert her. Claudio Merulo und die beiden Gabrieli (Organisten an der Markuskirche in Venedig, Ende des 16. Jahrh.) waren wohl die ersten, welche einen selbständigen Orgelstil anbahnten. Im Anfange des 17. Jahrh. war Girolomo Freskobaldi der größte Meister des Orgelspiels und zugleich berühmt als Komponist. Im Jahre 1615 wurde er Organist an der Peterskirche in Rom; bei seinem ersten Auftreten soll er an 30 000 Zuhörer gehabt haben. Die deutschen Meister Kaspar Kerl († 1893) und Jakob Frohberger († 1695) waren seine Schüler. Als tüchtige Orgelspieler des 17. Jahrh. mögen genannt werden: Peter Swelingk zu Amsterdam und seine Schüler Prätorius, Reinken und Samuel Scheidt. Samuel Scheidt gilt als der Begründer eines neuen Orgelstils. Während bis dahin die harmonische Grundlage die Hauptsache war, führt er die Figuration der Choralmelodie und die strengeren Formen des einfachen und doppelten Kontrapunktes in die Orgelmusik ein. Jakob Frohberger verschmolz diesen strengen Stil mit dem freien Figurenstile Freskobaldis, und beide, Meister und Schüler, stellen die Fugenform in ihren Grundzügen fest. Weiter bildeten diese Schreibweise die großen Orgelspieler Joh. Pachelbel, Ant. Murschhauser, Buxtehude und Muffat aus.

Im 18. Jahrh. sind vor allen Händel und der genialste Meister der Orgel, J. S. Bach zu nennen. Letzterer hat uns in seinen Orgel-

werken das Herrlichste und Großartigste hinterlassen, was je für die Orgel geschaffen wurde; hier ist dieser wunderbare Meister auf seinem eigensten Gebiete; genial im kleinen und großen, steht er noch heute unübertroffen da und mit ihm kann wohl diese Seite der Kunst als abgeschlossen gelten. Selbst Mendelssohn und Rob. Schumann erreichen ihn auf diesem Felde nicht. Als die hervorragendsten Schüler J. S. Bachs sind aufzuzählen: seine beiden Söhne Friedemann und Phil. Emanuel; Ludw. Krebs, Homilius, Doles, Altnikol, Kittel. Unter den Schülern Kittels haben sich Umbreit, M. G. Fischer (Erfurt), Joh. Chr. Rinck (Darmstadt) als tüchtige Organisten und Orgelkomponisten ausgezeichnet. Im 19. Jahrh. sind als Komponisten für die Orgel und als tüchtige Spieler u. A. zu nennen: Adolph Hesse (war Organist an der Elisabethkirche in Breslau), Sechter, Albrechtsberger und Pruckner (in Wien), A. G. Ritter (Magdeburg), Caspar Ett (München), M. Brosig (Dom zu Breslau), Töpfer, van Eyken, Herzog, Stehle, Piutti, Haupt (Berlin), A. W. Gottschalg (Weimar).

Das Harmonium.

Das Harmonium ist ein Tasteninstrument, seit 1853 bekannt und ist eine Abart der von Ant. Härtel angeblich im Jahre 1826 erfundenen Physharmonika. Es hat 1 bis 2 Manuale im Umfange von 4 bis 5 Oktaven; größere Werke haben auch ein Pedal (Pedalkoppel). Die Töne werden durch abgestimmte Metallzungen, welche durch verdichtete Luft in Vibration versetzt werden, erzeugt. Bei den kleineren Werken erzeugt sich der Spieler mittels einer Tretvorrichtung den Wind selbst; bei größeren Werken ist ein besonderer Kalkant nötig; auch giebt es bei letzteren mehrere Register, „Spiele" genannt. Der Ton kann mittels eines Registerzuges „Expression", wodurch der Wind dem Windkasten und den Zungen direkt zugeführt wird, an- und abgeschwellt werden. Verbessert wurde dieses Instrument namentlich durch Schiedmayer in Stuttgart. Man verbindet das Harmonium gern mit dem Pianoforte, mit Violine und Flöte, und mit dem Streichquartett, wo es dann die Blasinstrumente mit guter Wirkung vertritt.

Die Orgel zu ersetzen ist das Harmonium niemals imstande und ist die kleinste Orgel für die Kirche empfehlenswerter als das beste und größte Harmonium.

III. Geschichte der abendländischen Musik.

Kurze Geschichte der abendländischen Musik.

Die Musik in den ersten christlichen Zeiten.

Als die Kirche in die Welt eintrat, fand sie zweierlei Gesang vor, den jüdischen Psalmengesang und die griechische Gesangtonkunst. Daß sie den jüdischen Psalmengesang einfach annahm, ist nicht zu bezweifeln, da sie nicht bloß die Texte (Psalmen), sondern auch die Gesangsweisen als göttlich inspirierte und durch Christi Beispiel geheiligte ansah. Wie sie heidnische Gebäude in christliche Tempel verwandelte und überhaupt alles in der Welt, was groß und gut ist, sich anzueignen und mit christlichem Geiste zu durchdringen sucht, so scheute sie sich auch nicht, in das Erbe der heidnischen Tonkunst einzutreten. Deshalb klagen auch die heiligen Väter der ältesten Zeit über die Ähnlichkeit des kirchlichen mit dem weltlichen Gesange. Nach dem Muster der alten Götterhymnen wurden Hymnen zum Preise des einzig wahren Gottes gedichtet. Aus dem 1. und 2. Jahrh. sind uns keine lateinischen Hymnendichter bekannt; aus dem 3. Jahrh. werden uns Clemens von Alexandrien und aus dem 4. Jahrh. Hilarius, Bischof von Poitiers, als solche genannt.

Der Kirchengesang schied sich schon in den ersten Jahrhunderten in einen liturgischen und außerliturgischen; letzterer fand bei den Agapen und außer dem Hochamte seine Stelle. Der liturgische Gesang war schon damals zum Teil fest bestimmt und wurde einenteils vom Priester, andernteils von einem besonderen Sängerchore vorgetragen; das Volk respondierte meist nur an einzelnen Stellen. Der heilige Clemens Romanus (Schüler des hl. Paulus) schreibt, daß, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, das Volk am Schlusse in den Gesang einfalle und mit Kyrie eleison antworte. Übrigens wurde der Gesang ohne jede Begleitung mit Instrumenten ausgeführt, denn Clemens von

Alexandria schreibt: „Wir gebrauchen ein einziges Instrument, das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten."

Der heilige Ambrosius.

Einen mächtigen Aufschwung nahm die kirchliche Tonkunst von der Zeit an, da die blutigen Verfolgungen der Christen aufhörten und die Fahnen des Kreuzes auf den Trümmern des sinkenden Heidentums wehten. Jetzt, wo die Christen ungestört ihre gottesdienstlichen Versammlungen feiern konnten, wo der religiöse Kultus in reicher, herrlicher Blüte sich entfaltete, wurde die Kirche von begeisterten, reichbegnadigten Männern mit den ergreifendsten Hymnen, dessen größter Meister wohl der hl. Ambrosius, Bischof zu Mailand († 397) gewesen ist, beschenkt. Der hl. Ambrosius **organisierte** den **kirchlichen Gesang** und führte den **Antiphonengesang**, d. h. den zwischen zwei Chören abwechselnden Gesang in der abendländischen Kirche ein.

Seinen Gesängen legte er die **4 authentischen Tonarten**, die dorische, phrygische, lydische und mixolydische zu Grunde. Die nach ihm benannte ambrosianische Gesangweise fand überall die günstigste Aufnahme, so daß sie von jetzt ab so lange, bis sie im 6. und 7. Jahrh. nach und nach von der gregorianischen verdrängt wurde, als die herrschende anerkannt wurde. Daß die ambrosianische Gesangweise eine ergreifende Wirkung auszuüben vermochte, geht aus dem Ausrufe des hl. Augustinus (in seinen „Bekenntnissen") hervor: „Wie viele Thränen habe ich vergossen bei den Hymnen und hl. Gesängen, die mit rührender Andacht in deiner Kirche, o Herr, gesungen wurden."

Vom hl. Ambrosius haben wir die noch heut gebräuchlichen Hymnen: „Creator alme siderum" (Gott, Schöpfer, hochgebenedeit), „Veni Redemptor gentium" (Komm, Heiland, Retter aller Welt). Auch das „Te Deum laudamus" soll den hl. Ambrosius zum Verfasser haben und wird nach ihm der „ambrosianische Lobgesang" genannt. Eine alte Legende berichtet, daß dieser Gesang in der Osternacht des Jahres 387, in welcher der hl. Augustinus getauft wurde, auf wunderbare Weise entstanden sei. Wie auf Eingebung des hl. Geistes soll nämlich der hl. Ambrosius diesen Gesang nach der Taufe angestimmt haben. Der hl. Augustinus setzte denselben fort, und so sangen sie abwechselnd Vers auf Vers, bis der hl. Augustinus mit den Worten: „In te, Domine, speravi, non confundar in aesternum" schloß. Die noch jetzt dazu gebräuchliche,

in der damals noch nicht bekannten hypophrygischen Tonart stehende Melodie, rührt jedenfalls aus späterer Zeit her.

Der heilige Gregor der Große († 604).

Er ist der eigentliche Schöpfer des katholischen Kirchengesanges. Er setzte die **römische Liturgie** fest, wie sie im wesentlichen noch heute besteht. Hiermit in Verbindung stand die **Festsetzung der liturgischen Gesänge.** Zu diesem Zwecke sammelte und verbesserte er die vorhandenen Melodieen und fügte neue hinzu. Diese Sammlung (Antiphonarium) wurde am Grabe des hl. Petrus befestigt und sollte als unabweichliche Norm für den Gesang in der katholischen Kirche für alle Zeiten gelten.

Er notierte die Melodieen in der damals üblichen Neumenschrift, welche aus Punkten, Strichen und Häkchen über den Texteswörtern bestand, durch welche einzelne Töne und Tongruppen bezeichnet wurden; auch soll er die Töne mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets benannt haben.

Um seiner Reform Eingang zu verschaffen und ihr den Bestand zu sichern, erweiterte er die **Gesangschule in Rom,** in welcher er selbst unterrichtete; auch veranlaßte er die Bischöfe, ähnliche Schulen in ihren Diöcesen zu errichten. Nach Deutschland kam der gregor. Gesang durch den hl. Bonifazius, welcher in Fulda, Eichstätt und Würzburg Gesangschulen errichtete.

Der hl. Gregor **erweiterte** ferner das **Tonsystem,** indem er den 4 ambrosianischen (authentischen) Tonarten 4 neue, die plagalen, beifügte, welche wir unter dem 2. 4. 6. und 8. Tone (hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch und hypomixolydisch) kennen. (Die weitere Lehre der alten Tonarten findet man in „Musik- und Harmonielehre" I. Teil von Heinze).

Vom hl. Gregor werden noch heute die beiden Hymnen „Audi benigne conditor" und „Te lucis ante terminum" gesungen.

Der gregorianische Gesang.

Begriff. Der gregorianische Gesang ist jener einstimmige (monodische) Gesang, welcher sich in melodisch-verbundenen Haupttönen, ohne genau abgemessenes Zeitmaß, doch in einem gewissen Rhythmus fortbewegt. Er ist als der alleinige liturgische Gesang der katholischen Kirche anzusehen, neben welchem alle übrigen Gesangsgattungen nur geduldet werden.

Namen. Er heißt Gregorianischer Gesang (Cantus gregorianus), weil er vom Papste Gregor dem Großen begründet und für die Kirche festgesetzt wurde. Römischer Gesang (Cantus Romanus), weil er in Rom zuerst eingeführt und hier vorherrschend gepflegt wurde, und weil er von hier aus sich über die ganze katholische Welt verbreitete. Cantus firmus (fester Gesang) wurde er als Hauptstimme im vierstimmigen Satze im Gegensatze zu den begleitenden (kontrapunktierenden) Stimmen genannt. Cantus choralis (Choralgesang) heißt er, weil er von dem das Volk vertretenden Sängerchore (Cleriker) schon in frühester Zeit von einem bestimmten Orte aus, „Chor" genannt, vorgetragen wurde.

Gattungen. Man unterscheidet zwei Gattungen dieser Gesänge, den Accentus und Concentus. Die Melodieen des Accentus sind von geringem Tonumfange, sie gleichen einem gesungenen Sprechen, welches nur ab und zu durch eine Kadenz unterbrochen wird. Zum Accentus gehören die Gesangweisen der Epistel, der Lektionen, des Evangeliums, der Responsorien, der Präfation, des Pater noster, der Lamentationen und der Psalmentöne. Die Gesänge des Concentus haben einen größeren Tonumfang und eine reiche ausgebildete Melodie; es gehören hierher die Melodieen des Introitus, des Kyrie, Gloria, Credo, die Hymnen u. s. w.

Das Zeitmaß. Im Gregor. Gesange giebt es keinen Takt nach unseren heutigen Begriffen, d. i. kein streng mathematisch abgemessenes Verhältnis der Töne zu einander. Der diesen Gesängen zu Grunde liegende Rhythmus ist allein auf fehlerfreie und ästhetische Aussprache, sowie auf das Verständnis des Textes, auf richtiges und feines Gefühl, auf Studium, Übung und Anhören guter Aufführungen zurückzuführen; die verschiedenen Notengattungen bieten nur einen äußerst geringen Anhalt. Im allgemeinen singe man die Melodieen des Chorals in mittlerer Bewegung; das zu langsame Singen läßt sie zu keinem Ausdrucke kommen; das zu schnelle Singen nimmt ihnen die Würde, Klarheit und Feierlichkeit.

Die Tonhöhe. Die Gesänge sind aus folgenden Gründen nicht immer in der durch die Noten angedeuteten Tonhöhe anzustimmen. 1) Einzelne Tonarten z. B. die lydische, mixolydische, liegen zu hoch, so daß die Gesänge in diesen Tonarten tiefer transponiert werden müssen. 2) Die aus Sopranen und Alten, Tenören und Bässen zusammengesetzten Chöre erfordern eine allen Stimmgattungen bequeme Tonhöhe. 3) Nach kirchlicher Vorschrift sollen die Gesänge an hohen Festtagen höher, an minder hohen dagegen tiefer angestimmt werden. Auch den Gesängen des

„Officium defunctorum“ entspricht eine tiefere Lage besser, als eine höhere. 4) Die in der Praxis sich herausgebildete Gewohnheit, die Psalmentöne so anzustimmen, daß sie den Ton $\bar{a}$ zur gemeinschaftlichen gregor. Dominante haben, spricht ebenfalls für das Transponieren der gregor. Gesänge in bequeme und entsprechende Tonlagen.

Ausführbarkeit. Da der gregor. Gesang alle chromatischen Töne meidet, seine Melodieen sich nur in den Tönen c d e f g a b h bewegen, seine Intervallfortschritte sich auf Sekunden, Terzen, reine Quarten und Quinten beschränken, so läßt sich kaum ein leichterer Gesang denken. Selten überschreiten diese Gesänge den Umfang einer Oktave, und da sich dieselben ohne weiteres höher oder tiefer transponieren lassen, so bieten sie selbst dem Sänger mit einer wenig umfangreichen Stimme keine Schwierigkeiten. Zu seiner würdigen Ausführung bedarf es, wie man größtenteils, aber fälschlicher Weise annimmt, durchaus keines großen Chores; wenig gute, ja, wenn es sein muß, eine einzige gute Stimme reicht hierzu aus. Es wäre wohl an der Zeit, daß endlich einmal der Einwand, wir haben keine Kräfte zur Ausführung des gregor. Gesanges, verstummte. Wenn die Kräfte zur Ausführung des gregor. Gesanges nicht ausreichen, so reichen sie zur Ausführung anderer Kirchenmusik erst recht nicht aus. Es giebt kirchliche Festzeiten und Veranlassungen, wo nichts besser paßt, als der gregor. Gesang; so in der Advent- und Fastenzeit, namentlich in der Charwoche; ferner bei Todtenfeierlichkeiten, bei der Vesper, dem Asperges, Vidi aquam. Wer es mit der Reform der Kirchenmusik ernst meint, wird den gregor. Gesang auf alle mögliche Weise zu kultivieren und zu pflegen suchen; von seiner verständisvollen Restitution hängt die Regeneration unserer gesamten Kirchenmusik wesentlich ab. Ein Verständnis aber der alten klassischen Werke ist ohne gründliche Kenntnis des gregor. Gesanges geradezu unmöglich.

Vortrag. Sieht man die einfachen, schwarzen, viereckigen Noten unserer Chorbücher, bald einzeln stehend, bald in Gruppen auf einander folgend, so würde man kaum ahnen, welche Gemüt und Herz ergreifenden Melodieen in ihnen verborgen liegen. Gleichwie der rohe Diamant aber erst durch den kunstreichen Schliff in seinen herrlichen, prachtvollen Farben strahlt, so auch werden jene Gesänge erst bei gutem, verständnisvollem Vortrage ihre Kraft, ihre Schönheit, ihre großartigen und erhabenen Wirkungen auf das Herz und Gemüt äußern. Was für den Diamanten der Schliff, das ist für den gregor. Gesang der Vortrag. Über guten Vortrag des gregor. Gesanges sagt Fr. Witt in der Musica

sacra (1868 S. 93) folgendes: 1. Daß der Choral nur unisono, nicht vierstimmig gesungen wird, versteht sich von selbst. Es ist eine Sünde wider die Natur des Chorales, ihn von 3 Singstimmen oder 3 Instrumenten begleiten zu lassen; nur der Orgel, resp. einem ganzen tüchtigen Organisten ist eine entsprechende Begleitung, die in jedem Falle etwas dem Chorale Fremdes bleibt, möglich. Es gehört eine außerordentliche Gewandtheit dazu, und die feinsten Nüancirungen gehen doch verloren. 2. Die Knaben- und die Männerstimmen gehen in Oktaven; oft aber wechseln sie ab. 3. Es wird nach dem Texte betont. Hat eine kurze Silbe mehrere Noten, so werden sie leicht, sanft, schnell genommen; hat eine lange Silbe bloß eine Note, so wird sie gehalten und betont. 4. Gegen den Schluß der Kadenzen läßt die Stärke nach. Der Chor setzt dann wieder frisch ein. 5. Hat eine lange Silbe mehrere Noten, so tritt naturgemäß ein crescendo ein, wenn die Melodie aufwärts steigt, umgekehrt, wenn sie fällt. 6. Die Schnelligkeit der Bewegung hängt von der Beschaffenheit des Stückes ab. Solche Stücke, welche auf einer Silbe meist bloß eine oder zwei Noten haben, werden gemäßigter genommen, als solche, die mehr Noten haben. Im großen und ganzen kann man sagen, daß die Regeln des Recitativs vielfache Anwendung beim Vortrage des Chorals finden." Die Schlüsse müssen ruhig und im Tone abnehmend gehalten werden.

Besondere Berücksichtigung muß der Tonaccent finden. Er besteht in der stärkeren Betonung einer Silbe (eines Vokales); durch ihn wird Haupt- und Nebensächliches geschieden und das Wichtigere in den Vordergrund gestellt. In Magister choralis (S. 15) heißt es hierüber: „Nicht die Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. Es ist also nicht einzusehen, warum (wie es auch die ältesten und besten Ausgaben zeigen) bei Dominus z. B. auf der Silbe mi, obwohl sie kurz ist, nicht manchmal der Zahl nach mehr Noten stehen können, als auf der langen Silbe Do. Man kann sie ja leicht, fließend und schwächeren Tones vortragen, dagegen die lange Silbe Do mit accentuiertem Tone hervorheben. Damit möchte sich der Vorwurf der Prosodiefehler im Choral und die Willkürlichkeiten, die man sich infolgedessen erlaubte, wohl in den meisten Fällen aufheben lassen, da denn doch der Accent mehr in die Wagschale fällt, als die Menge der Noten."

Aufwärts steigende Tonfolgen singe man crescendo und ruhig, die oberste Note enthält den eigentlichen Accent. Abwärts gehende Ton-

folgen werden decrescendo gesungen. Die oberste Note erthält auch hier den Accent, die übrigen Noten fließen aus dieser gleichsam heraus und werden nach und nach schwächer und leicht abfließend gesungen. Auch das „Portamento“, d. i. das sanfte Hinübergleiten der Stimme aus einem Tone in den nächstfolgenden, ist zu beachten; denn ohne dasselbe klingt der Gesang schwerfällig und hölzern. In guten Choralbüchern, z. B. in den „Cantus chorales“ der Diözese Breslau, ist dasselbe durch die Semibrevis angedeutet. Melismatische Figuren sind in der Regel in einem Atemzuge zu singen; kommt indes in denselben eine und dieselbe Note zweimal hinter einander vor, so muß nach der ersten von beiden leicht geathmet werden.

Ohne gute, scharfartikulierte Textaussprache bleibt jeder Gesang unschön. Man singe nicht spiridu duo, nicht schpiritu, sondern spiritu tuo. Der Vokal a ist hell und klar, nicht ein o, oder oa. Ist das e der erste oder letzte Buchstabe einer Silbe, so ist es scharf auszusprechen, z. B. edere; folgt auf das e in einer Silbe noch ein Konsonant, so wird es dem æ ähnlich ausgesprochen, z. B. germinans = gaerm. Das i nicht wie e. Das o klingt am Ende hell, sonst dunkel. Hell in nobis, Dominus; dunkel in nos, filios. Das u nicht wie o. Beginnen die Wörter mit Vokalen, so setze man beim Intonieren nicht Konsonanten vor. Zu diesem Zwecke öffne man den Mund vor dem Ansingen des Tones. Man singe alleluja, nicht n alleluja, auch nicht alleluja m. Letzterer Fehler entsteht, wenn man den Mund vor dem Verklingen des Tones schließt. Der Ton ist auf dem Vokale zu bilden; er ist der Träger des Gesangtones. Durch das scharfartikulierte Aussprechen der Mitlaute im letzten Momente der Dauer des Tones gewinnt die Schönheit und Deutlichkeit der Textaussprache.

Wert. Der gregor. Gesang vermag, wie kein anderer, durch seine erhabene Einfachheit und wunderbare Schönheit das Gemüt zu erheben, die Seele zu ergreifen und das Herz zu rühren. Hört man ihn auch oft, immer und immer wieder übt er dieselben gewaltigen und ungeschwächten Wirkungen aus. Der profane weltliche Gesang mag für den Augenblick das Gemüt tiefer ergreifen, nachhaltiger niemals. Der gregor. Gesang gleicht dem täglichen Brote; die weltlichen Gesänge gleichen den raffinierten Leckerbissen, welche den Gaumen zwar stärker reizen, den Geschmack aber verderben, bald zum Ekel werden und den Magen entkräften. Die berühmtesten und geistreichsten Männer haben diesen Gesang bewundert und ihn als trefflich und erhaben geschildert. So sagt Benedikt XIV.: „Dieser Gesang ist es, welcher die Gemüter der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit anregt; er ist es, der, wenn er auf die rechte und geziemende Weise vorgeführt wird, von den Frommen lieber gehört und dem anderen Gesange, den man den

harmonischen oder figurierten nennt, mit Recht vorgezogen wird." — Mozart bekannte, all' seinen Ruhm hingeben zu wollen, wenn er der Komponist einer einzigen Präfation wäre. — Der Protestant Thibaut schreibt in seinem Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst": „Die kathol. Kirche hatte nach ihrem Systeme vor allem die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der großen Urgesänge, welche die ambrosianischen und gregorianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen, erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Urzeiten vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüt tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Kompositionen." An einem anderen Orte: „Diese Gesänge, aus der reinsten Begeisterung entstanden, sind eine der schönsten Überlieferungen der älteren Kirche, welche auch von Protestanten wie ein Heiligtum bewahrt werden sollten, weil ihre Kirche sich dadurch mehr mit dem Altertum in Verbindung setzen und für das Volk mehr Würde erhalten würde." Forkel sagt in seiner „Geschichte der Musik" über diesen Gesang u. A.: „Was sich durch so viele Jahrhunderte und gerade durch solche, in welchen in der Kunst, zu welcher er gerechnet werden muß, die mannigfaltigsten Veränderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, muß einen unzerstörbaren Wert in sich haben."

Kaiser Karl der Große.

In Gallien und Deutschland wurde der gregorianische Gesang namentlich durch Kaiser Karl den Großen (768 bis 814) dauernd eingeführt und in seiner Reinheit wieder hergestellt. Begeistert für Kunst und Wissenschaft fand man an seinem Hofe die bedeutendsten Gelehrten und Künstler damaliger Zeit, es entfaltete sich hier ein reges geistiges Leben und Streben. Der Kaiser war ein enthusiastischer Freund und Kenner des gregor. Gesanges, welchen er in Rom gehört, gelernt und liebgewonnen hatte. Er hatte eine eigene Hofkapelle und Hoffingschule; in letzterer hielt er selbst Gesangübungen, die er nach dem Beispiele Gregors mit einem Stabe leitete.

In Rom hatte er die großen Unterschiede zwischen den römischen und den gallischen Sängern und ihren Gesangsweisen wahrgenommen und als die gallischen Sänger behaupteten, daß die römischen Sänger die Gesänge mit fehlerhaften Zusätzen verdorben hätten, und infolgedessen ein lebhafter Streit zwischen den Sängern beider Nationen entstand, sagte der fromme Kaiser zu seinen Sängern: „Sagt selbst, welches Wasser reiner ist: eines, welches aus der Quelle entspringt, oder welches bereits im Bächlein einen weiten Weg gemacht?" Als hierauf alle einstimmig riefen, der Quell als Haupt und Ursprung des Ganzen sei reiner, das Bächlein aber werde um desto unreiner und getrübter, je weiter es sich von der Quelle entferne, erwiderte Kaiser Karl: „Darum sollen auch wir, die wir bisher vom Bache trübes Wasser getrunken, zum reinen

Wasser der Quelle St. Gregors, dessen Gesang ihr augenscheinlich verdorben habt, zurückkehren."

Im Jahre 790 sandte ihm der Papst Hadrian die beiden Sänger Petrus und Romanus für die Gesangschule in Metz. Sie nahmen ihren Weg über die rhätischen Alpen und wurden hier von so ungünstiger Witterung überfallen, daß Romanus am Fieber erkrankte und im Kloster zu St. Gallen zurückbleiben mußte. Petrus reiste nach Metz; Romanus blieb mit Bewilligung des Kaisers in St. Gallen.

Die deutschen Sänger liebten den gregorianischen Gesang und lernten ihn gern und eifrig; aber wegen der Rauheit und Unbeholfenheit ihrer Stimmen waren sie nicht imstande, denselben mit der gleichen Reinheit und Lieblichkeit zu singen, wie die römischen Sänger. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren einer sanften Modulation nicht fähig, und ihre widerspenstigen Stimmen brachten nur solche Töne hervor, die, wie ein Schriftsteller damaliger Zeit sagt, dem Knarren eines von einer Anhöhe herabrollenden Lastwagens ähnlich waren. Die Einführung des gregorianischen Gesanges in Deutschland war also schon deshalb mit großen Schwierigkeiten begleitet, und die Glanzperiode des kirchlichen Gesanges beginnt erst mit der Lehrthätigkeit des Romanus im Kloster zu St. Gallen. Hier sproßten in kurzer Zeit die von Romanus gelegten Keime lebenskräftig auf; der Ruhm St. Gallens, „von Meer zu Meer" reichend, regte einen eifrigen, aber neidlosen Wettkampf mit Metz an, woselbst Petrus ruhmreich wirkte.

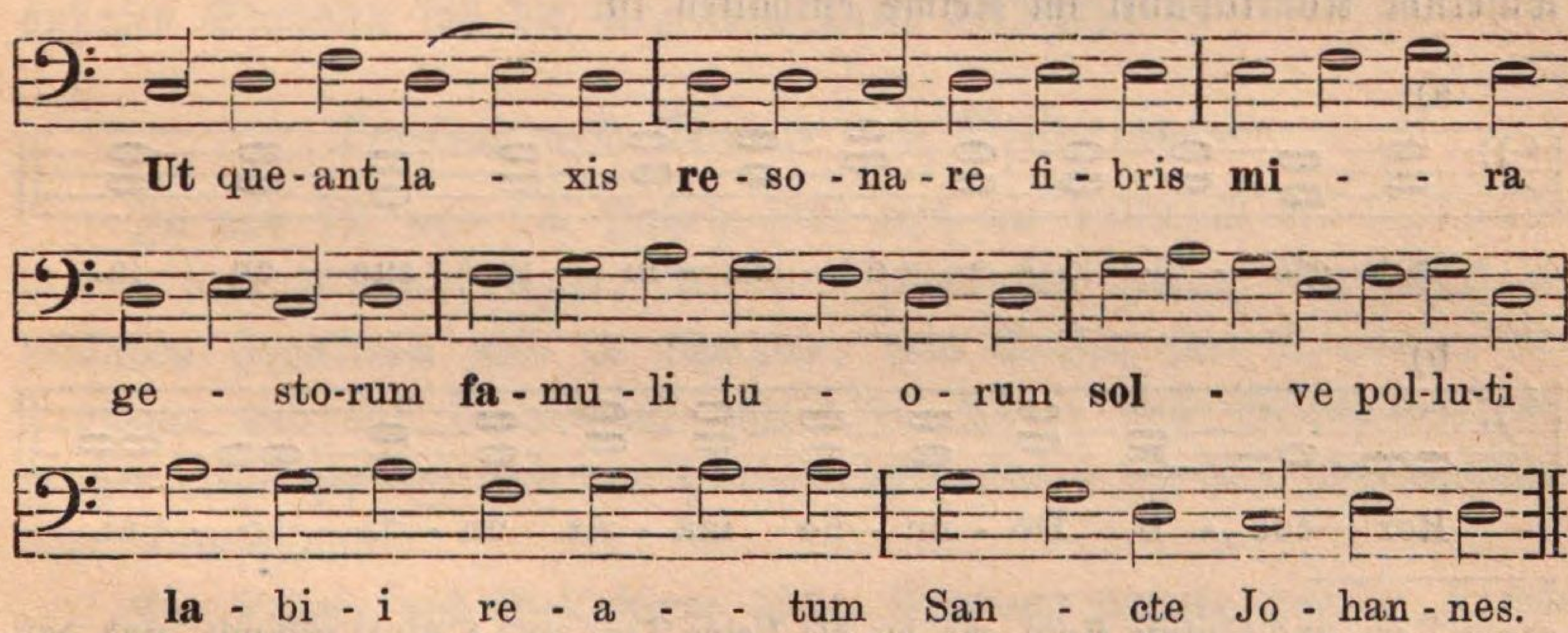
Wie von Metz über Frankreich, so verbreitete sich von St. Gallen der gregorianische Gesang über ganz Deutschland aus; es wurden neue Gesangschulen gegründet und es blühten neben Metz in Frankreich die Gesangschulen zu Paris, Soissons, Lyon, Toul; in Deutschland neben St. Gallen die zu Fulda, Mainz, Trier, Reichenau und anderen Orten. Das rege und blühende, künstlerische und sonstige wissenschaftliche Leben im Kloster zu St. Gallen mußte in der Jetzt- und Folgezeit eine Reihe ausgezeichneter Männer entsprießen lassen, von denen wir nur die als Dichter und Sänger berühmten Notker Balbulus († 912), von welchem die herrliche Ostersequenz „Victimae paschali laudes" herrühren soll, und Hermanus Contractus († 1054) anführen wollen.

Guido von Arezzo.

Seine Blütezeit fällt in die erste Hälfte des 11. Jahrh. Er lebte als Mönch in dem Benediktinerkloster zu Pomposa bei Ravenna. Wir

verdanken ihm eine **verbesserte Tonschrift** und eine **leichtere Gesangmethode**. Die bisher üblichen Neumen waren eine ganz ungenügende Gedächtnishilfe und ohne das Vorsingen des Lehrers ein verschlossenes Buch.*) Er hob die schwankende Stellung der Neumen auf, indem er jedem Tone eine ganz bestimmte Stelle in einem Vierliniensysteme anwies. Man bediente sich zu seiner Zeit schon einer, auch zweier Linien, von welchen die obere, die C-Linie, gelb und die untere, die F-Linie, rot gezeichnet war, schrieb an den Anfang derselben die Buchstaben c und f (die Keime unserer Notenschlüssel), zwischen, über und unter dieselben aber die Neumen. Guido stellte zwischen diese beiden Linien und über die gelbe noch je eine schwarze und gewann so ein System von vier Linien, welches, da er auch die Zwischenräume benützte, Raum für die Bezeichnung von neun Tönen gewährte. Vorn an den linken Rand gesetzte Buchstaben bezeichneten die Linien und Zwischenräume und jedes Neumen erhielt in diesem Systeme seine festbestimmte Stelle. Hiermit war die Erfindung unserer heutigen Notenschrift angebahnt.

Den Gesangunterricht erteilte er mit Hilfe des Monochords und um seinen Schülern das Treffen der Intervalle zu erleichtern, empfahl er ihnen die Melodie des Hymnus (zum hl. Johannes des Täufers), „Ut queant laxis“, bei welchem jeder folgende Abschnitt mit dem nächst höher liegenden Tone beginnt und so in seinen Anfangstönen die Töne c d e f g a darstellt.



*) Die Gesänge konnten nur durch Tradition vom Lehrer auf die Schüler übergehen, denn die Neumen — nota romana — waren nur eine ungenügende Gedächtnishilfe und ohne das Vorsingen des Lehrers ein verschlossenes Buch. Daher schlichen sich bald viele Veränderungen und Verunstaltungen der Melodieen ein, je nach der Ansicht und Einsicht der verschiedenen Lehrer. Cottinus, ein Zeitgenosse von Guido, schildert uns die Sachlage, wie folgt: „Daher geschieht es, daß jeder diese Neumen nach seinem Ermessen erhöht oder herabgesetzt und die

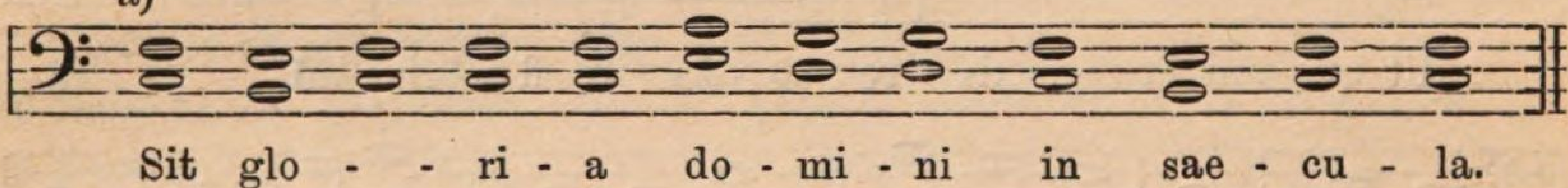
Die Anfangssilben der einzelnen Abschnitte dieses Hymnus — ut re mi fa sol la — benutzte man später zur Benennung der Töne und wurden die aretinischen Silben genannt.

Aus diesem Hexachorde (Sechsgetön) bildete sich die so schwierige Solmisationsmethode heraus, welche darin bestand, daß man die sämtlichen Töne in sieben Hexachorde teilte und jedem derselben die Silben ut re mi fa sol la in der Weise unterlegte, daß die Silben mi fa stets auf den Halbton zu stehen kamen. Die Solmisation, ebenso die Guidonische Hand — eine Hand, auf deren Fingerspitzen und Gelenken die Töne nebst den zugehörenden Silben notiert waren —, ebenso die Erfindung der Noten, des Klaviers und des eigentlichen Kontrapunktes werden wohl mit Unrecht als Guidos Erfindungen bezeichnet.

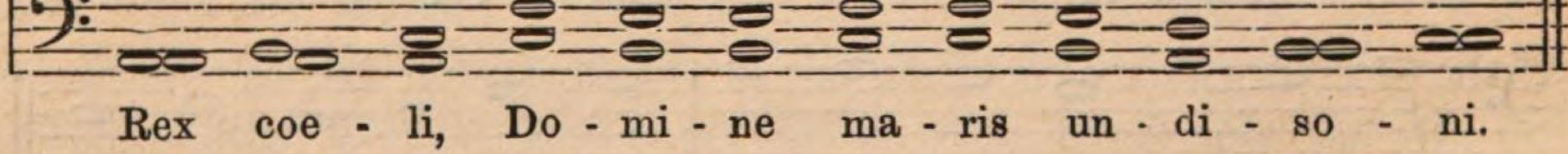
Hucbald († 930).

Hucbald, ein gelehrter Benediktinermönch aus Flandern, soll das erste Wagnis einer zweistimmigen Harmonie unternommen haben. Er bezeichnete diese Verbindung zweier Stimmen mit dem Namen „Organum". Zwei Arten desselben erklärt Hucbald. Die erste Art bewegt sich nur in Oktaven, Quarten oder Quinten a), bei der zweiten Art beginnen die Stimmen im Einklange, die obere geht sodann durch die Sekunde und Terz hindurch, bewegt sich zur Unterstimme in Quarten weiter und geht am Schlusse in den Einklang zurück, b); es ist nicht zu verkennen, daß in der zweiten Art des Organums der später sich entwickelnde Kontrapunkt im Keime enthalten ist.

a)



b)



---

große Terz und Quinte singt, wo du die kleine Terz und Quinte nimmst; und daß, wenn ein dritter hinzukommt, er von euch beiden abweicht. Wenn nun aber der eine sagt: So hat mich mein Meister Trudo es gelehrt, so versetzt der andere: Ich habe es so von Meister Albinus gelernt, darauf der dritte: Gewiß, Meister Salomon singt es ganz anders. Und um dich nicht mit langen Umschweifen aufzuhalten: selten kommen drei in einem Gesange überein, viel weniger tausend; weil, wenn jeder seinen Lehrern vorzieht, ebenso viel Singweisen entstehen, als es in der Welt Lehrer giebt."

Das 12., 13. und 14. Jahrhundert.

Daß die Versuche der Mehrstimmigkeit im 11. und 12. Jahrh. mit gutem Erfolge weitergeführt wurden, dafür legen die Leistungen des 13. Jahrh. Zeugnis ab. Als wesentliche Errungenschaften des 12. Jahrh. sind zu verzeichnen: 1) der Gebrauch der Terzen und Sexten als Konsonanzen und der Sekunden und Septimen im Durchgange; 2) die Erfindung und erste Ausbildung der verschiedenen Notengattungen (Duplex longa Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis; später Minima, Semiminima, Fusa und Semifusa), welche dem Wesen nach unser heutiges Notensystem enthalten.

Folgende Männer trugen besonders dazu bei, diese Errungenschaften zur weiteren Reife und Ausbildung zu bringen.

Franco von Cöln (in der ersten Hälfte des 13. Jahrh.). Er schrieb über die komplizierte Mensuralmusik, über Kon- und Dissonanzen; auch wird ihm der Gebrauch der 5. Linie im Notensysteme zugeschrieben.

Johannes de Muris (Anfang des 14. Jahrh.). Nach ihm soll 1) ein Tonstück mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und schließen; 2) vollkommene Konsonanzen (Oktaven und Quinten) sollen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen; 3) die Dissonanzen sollen nur im Durchgange vorkommen und sich in eine Konsonanz auflösen; 4) in den äußeren Stimmen soll die Gegenbewegung vorherrschen.

Troubadours, Minne- und Meistersänger.

In das 12. und 13. Jahrh. fällt auch die Blütezeit der Troubadours und Minnesänger. An den fürstlichen Höfen, namentlich im südlichen Frankreich und in Spanien, (die Grafen von Toulouse, der Provence und von Barcelona) wurde die Poesie und Gesangkunst mit großer Liebe gepflegt und von hier aus verbreiteten sich diese Bestrebungen über Deutschland.

Die Träger und Beförderer dieser Richtung nannte man in Frankreich und Spanien „Troubadours", in Deutschland „Minnesänger", in England und in der Normandie „Minstrels". Könige und Fürsten erblicken wir in der Reihe dieser Dichter und Sänger; die Begleitung auf einem Saiteninstrumente wurde von ihnen selbst, oder durch einen anderen (Jongleur) gewöhnlich auf einer kleinen dreieckigen Harfe ausgeführt. In Deutschland gestaltete sich der Minnegesang innig und zart,

er ist gleichsam ein reiner Wiederklang des Marienkultus, während in Frankreich und den südlichen Ländern eine mehr sinnliche Richtung, meist bloßer Frauenkultus, voll Leidenschaft und Galanterie, die Oberhand gewann. Zu den hervorragendsten Minnesängern zählen: Walther von der Vogelweide († 1227), Hartmann von der Aue, Gottfried von Straßburg.

Nach der Periode der Minnesänger kam die der Meistersänger. Die Kunst ging von den fürstlichen und ritterlichen Sängern auf den Bürger und ehrsamen Handwerker über. Der Hauptsitz der Meistersänger war Mainz, Frankfurt, Würzburg, namentlich aber Straßburg, Augsburg, Nürnberg, Ulm und München. Sie bildeten eine eigene Zunft mit einem Vorstande. Dieser bestand aus den Merkern, einem Kronenmeister, einem Büchsenmeister (Kassierer) und einem Schlüsselmeister (Verwalter). Die Merker waren die Vertreter und Wahrer der Kunst; die Versammlungen fanden an den Sonntagsnachmittagen nach dem Gottesdienste statt. Sie begannen mit dem Freisingen; hierbei wurde nicht „gemerkt", d. h. Fehler notiert; man konnte aber auch außer dem Ruhme nichts weiter gewinnen. Darauf folgte das Hauptsingen, in welchem „nichts geduldet wurde, als was aus der hl. Schrift entnommen war." Der „Übersinger" (der beste Sänger) wurde in Nürnberg mit einer langen silbernen Kette beschenkt. Die Gesänge mußten frei vorgetragen werden; die Fehler gegen Melodie, Versbau, Reim wurden von den Merkern notiert und mit Strafen belegt. Die Mitglieder der Zunft waren entweder Meister, Dichter, Singer oder Schulfreunde. Meister wurde der, welcher eigene Lieder nach eigenen Melodieen und Dichter der, welcher eigene Lieder nach fremden Weisen sang. Die Singer konnten die gewöhnlichen Gesänge auswendig und die Schulfreunde besaßen genügende Kenntnis der Zunftgesetze. Ein berühmter Meistersänger war Hans Sachs in Nürnberg.

Niederländische Meister (1380—1560).

Nicht in Italien, sondern in den gewerbsfleißigen und handelstüchtigen Niederlanden haben wir die eigentliche Heimat der Tonkunst zu suchen. Hier, unter dem mit Glücksgütern reichgesegneten Volke, gelangte die Kunst des Kontrapunktes zuerst zu größerer Vollkommenheit; sie wurde zunächst in geselligen Kreisen, später an den Höfen der Großen, namentlich im mehrstimmigen Volksliede gepflegt. Noch später öffneten

sich der mehrstimmigen Gesangweise die Thore der Kirche, um von ihr fortan begünstigt und gepflegt zu werden. Als Repräsentanten der niederländischen Schule machten sich folgende Meister geltend:

1) Guilelmus Dufay (Düfä) (geb. um 1400 im Hennegau); er war Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom; in seinen Kompositionen finden sich Anfänge des Kanons und der Imitation neben einem reinen harmonischen Satze.

2) Johannes Ockenheim (1430—1513, geb. im Hennegau); er war nicht bloß ein tüchtiger Komponist, sondern auch ein vorzüglicher Lehrer; durch seine Schüler wurde die Kunst der Musik in alle Länder verpflanzt. Sein berühmtester Schüler war

3) Josquin de Prés (Schoskäng dö preh) (geb. im Hennegau um 1445; starb 1515); er ist der edelste und genialste Meister seiner Zeit und der erste, welcher den Inhalt des Textes mit den Tönen in rechten Einklang zu bringen versuchte.

4) Hadrian Willaert (geb. 1490 zu Brügge, starb 1563 in Venedig). Er war der Gründer der „Venetianischen Schule" und der erste, welcher mehr als vierstimmig und für 2 und 3 Chöre schrieb. Seine unmittelbaren Schüler waren: Cyprian de Rore, Gioseffo Zarlino und Fra Constanza Porta.

Orlandus Lassus.

Er wurde 1520 in Mons im Hennegau geboren, war ein Zeitgenosse Palestrinas und der letzte und größte Meister der niederländischen Schule, welche durch ihn zugleich ihren Höhepunkt erreichte. 1541 wurde er Kapellmeister an der lateranensischen Kirche, besuchte später Frankreich, England und Holland und wurde im Jahre 1557 Hofkapellmeister in München, woselbst er nach einem glücklichen und ruhmreichen Leben im Jahre 1594 starb.

Man nannte ihn „Fürsten der Tonkunst", den „Orpheus unter den Musikern"; 1500 Werke der kirchlichen und gegen 800 Werke der profanen Tonkunst legen Zeugnis dafür ab, daß er alle damaligen Kompositionsformen mit gleicher Meisterschaft beherrschte. Sein größtes Meisterwerk sind die fünfstimmigen Bußpsalmen, welche nebst der „Missa Papae Marcelli" von Palestrina die beiden größten und unvergänglichen Denkmale der Kunst der Musik im Mittelalter bilden. König Ludwig I. von Bayern errichtete ihm 1850 in München ein Denkmal.

Italienische Meister.

Palestrina.

Palestrina wurde im Jahre 1526 zu Palestrina geboren; er soll ein Schüler des berühmten **Goudimel** in Rom gewesen sein.[1]) Im Jahre 1551 wurde er zum Lehrer der Sängerknaben der päpstlichen Kapelle und kurze Zeit darauf zum päpstlichen Sänger berufen. Die letztere Stellung bekleidete er indes nur bis zum Jahre 1555, in welchem Jahre er die Kapellmeisterstelle an der lateranischen Hofkirche und 1561 die an der Kirche St. Maria Maggiore übernahm. Im Jahre 1571 folgte er dem Rufe als Kapellmeister am St. Peter.

Schon zu Zeiten der Niederländer und mehr noch später wurden gerechte und begründete Klagen über mannigfache Ausschreitungen der mehrstimmigen Kirchenmusik laut. Es wurden 1) die krontrapunktischen Künste und Künsteleien auf die Spitze getrieben; Text und Ausdruck mehr oder weniger vernachlässigt; 2) die Textworte wurden oft bis zur Ermüdung wiederholt und auseinandergezerrt und blieben nicht selten ganz unverständlich[2]) und 3) man benützte beliebte Volkslieder als „Cantus firmus" und benannte die Kompositionen darnach. So gab es Messen unter folgenden Namen: „der bewaffnete Mann", „die rote Nase" u. s. w.

In der 22. Sitzung des Konzils von Trident (1561) wurde die Reinigung der Kirchenmusik beschlossen und bestimmt: „**Jede Musik, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemengt wird, soll aus der Kirche verwiesen werden.**" Es wurde eine Kommission unter dem Vorsitze der Kardinäle

---

[1]) Antimo Liberati nennt Palestrina den bedeutendsten Schüler eines Flamländers mit Namen **Gaudio Mell**, der eine Musikschule in Rom hatte.

[2]) Man schenkte dem Texte überhaupt wenig Beachtung und ein damaliger Schriftsteller (Gallilei) behauptet, es habe selbst unter den berühmten Komponisten einige gegeben, welche zuerst die Noten komponiert und dann die Worte darunter gepaßt hätten. Man schrieb oft nur die Anfangsworte des Textes unter das Musikstück und überließ das vollständige Unterlegen desselben der Laune und Willkür der Sänger; da kam es wohl vor, daß mehr Text als Noten vorhanden waren. Es wurden ferner fremde Worte unter die Liturgie gemischt. Es gab eine Messe über die gregor. Melodie „Ave Maria", in welcher eine Stimme das „Ave Maria" mit dem entsprechenden Texte, die anderen dagegen das „Kyrie" oder „Gloria" sangen. Bei einem anderen Musikstücke hatte die eine Stimme das „Ave Regina", die andere das „Regina coeli", eine dritte das „Alma mater" und die vierte das „Inviolata" zu singen.

Vitellozzi und des hl. Karl Borromäus ernannt und diese einigte sich dahin, daß fernerhin niemals mehr Messen und Motetten 1) mit gemischten Texten, 2) über weltliche Lieder und Themata und 3) über nicht streng liturgische Texte — zur Aufführung in der Kirche zuzulassen seien.

Palestrina, damals schon rühmlichst bekannt durch seine Kompositionen, insbesondere durch seine „vierstimmigen Lamentationen", seine „Improperien", durch das achtstimmige „Crux fidelis", wurde beauftragt, eine Messe zu schreiben, welche neben anderen Vorzügen vornehmlich auch den habe, daß die Texteswortе überall verständlich seien. Er schrieb drei Messen, von denen namentlich die dritte, für Sopran, Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe komponierte und heute unter dem Namen „Missa Papæ Marcelli" bekannte, alle Zuhörer zur Bewunderung hinriß. Von Ausschließung der mehrstimmigen Kirchenmusik war fortan keine Rede mehr.

Daß Palestrina im Auftrage des Pabstes Gregor XIII. die gregorianischen Gesänge im Vereine mit seinem Schüler Giovanni Guidetti einer Revision und Bearbeitung unterzog und diese Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit löste, soll zu seinem weiteren Ruhme noch erwähnt werden.

Palestrina starb nach einem ruhmreichen Leben im Jahre 1594; sein Leichnam ruht in der Peterskirche; eine Bleiplatte mit der Inschrift „Joannes Petrus Aloysius Prænestinus, Musicæ Princeps" bezeichnet seine Ruhestätte.

Kanonikus Dr. Proske sagt über Palestrina: „Wenn man das 16. Jahrh. das goldene Zeitalter der Kirchenmusik genannt, und unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete römische auf das höchste bewundert hat, so findet sich doch im Laufe des ganzen Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keine, deren Genius so in allen Tiefen der Kunst und in die Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen. — Man hat Palestrina einen musikalischen Reformator genannt. Er war es, jedoch im konservativsten, echtkatholischen Sinne; d. i. ein Reformator nach Innen, brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefen wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach außen eröffnete er nicht, wohl aber neue, ungeahnte Zugänge ins innere unermeßliche Labyrinth der Harmonieen. Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reichste und fruchtbarste unter allen — mit dem Heiligtum des Herkommens, und war auch hierin Vorbild der größten Meister späterer Perioden, denen die Verherrlichung des eigenen Geistes mit rücksichtsvoller Hinnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb. — Daß Palestrina sein lebenlanges, nach Weite und Tiefe unermeßliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstil gewidmet, begründet die wahre Größe seines Charakters.

Aus der Zeit Palestrinas sind noch folgende Meister zu nennen:

1) Johannes Gabrieli (Organist an der Markuskirche zu Venedig); er schrieb doppelchörige Kompositionen, stand in regem Verkehr mit deutschen Komponisten und war Lehrer von Heinr. Schütz.

2) Maria Nanini gründete in Verbindung mit Palestrina die berühmte römische Musikschule, aus welcher unter anderen tüchtigen Meistern auch

3) Gregorio Allegri hervorging, dessen bekanntes neunstimmiges und zweichöriges „Miserere" noch heute von der päpstl. Kapelle in der Charwoche gesungen wird und das Mozart nach zweimaligem Hören korrekt aus dem Gedächtnisse niederschrieb.

4) Ludoviko da Vittoria, bekannt durch sein „Populo meus."

Deutsche Meister.

Daß in Deutschland unabhängig von den Niederländern, ja sogar schon vor deren Auftreten, die Kunst des Kontrapunktes geblüht, davon legt das „Lochheimer" Liederbuch (1452), welches dreistimmige polyphone Liedsätze, wahrscheinlich aus den Jahren 1420—30, enthält und eine im Jahre 1512 in Augsburg gedruckte Sammlung von 42 teils weltlichen, teils geistlichen einstimmig gesetzten Liedern, Zeugnis ab. Die Komponisten waren jedenfalls Deutsche; die Kompositionen bekunden schon eine seltene Gewandtheit im Kontrapunkte, Freiheit in der Stimmführung und Wohllaut in der Harmonie.

Als deutsche Meister des 15. und 16. Jahrh. sind außer Conrad Paumann, Paul Hofheimer, Adam von Fulda besonders zu nennen:

1) Heinrich Isaak (der deutsche Orpheus genannt) war einer der ältesten deutschen Kontrapunktisten und Komponist des Liedes „Innspruck, ich muß dich lassen." Sein Schüler war

2) Ludwig Senfl, Kapellmeister Herzog Ludwigs von Bayern, berühmt durch seine Motetten, namentlich über deutsche Kirchenlieder.

3) Johannes Walther, Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen, Freund Luthers und Mitarbeiter an dessen erstem Gesangbuche.

4) Hans Leo Hasler (1564—1612), Schüler von Andreas Gabrieli; seine Messen sind in neuerer Zeit durch Dr. Proske wieder bekannt geworden und werden ihres Wohllauts wegen jetzt viel gesungen.

5) Jakob Handl (Gallus) 1550—1591. „Seine bekannte Motette: Ecce quomodo moritur justus — ist in ihrem ungetrübten Wohllaut mit ihrer leisen und doch so tief innig wehmütigen Färbung wahrhaft rührend.“

6) Johannes Eccard, Schüler von Orl. Lassus; seine 4- bis 8-stimmigen Lieder und Hymnen werden gegenwärtig noch geschätzt und gern gesungen.

7) Michael Prätorius; berühmt als Komponist und mehr noch als musikalischer Schriftsteller durch sein Werk „Syntagma musicum.“

Die Kirchenmusik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts.

Mit Palestrina und seinen Zeitgenossen hatte die Kirchenmusik ihren Höhepunkt erreicht. Die Ausbildung der Oper, des weltlichen Gesanges und der Instrumentalmusik blieb nicht ohne verderbliche Einwirkung auf dieselbe, und der Opernstil wurde nach und nach auch auf diesem Gebiete der allein maßgebende.

Allerdings begegnen wir auch mitten im Verfall der Kirchenmusik noch Männern, welche den alten Traditionen und ihren ruhmreichen Vertretern in Treue folgten und welche mit feinem Sinne und in rechter Weise die neuen Errungenschaften mit den alten bewährten Ideen in schönen Ausgleich zu bringen suchten. Ihre Kompositionen sind die letzten Nachklänge der „goldnen Periode“ und bald sind es nur noch „Oasen“ in der Wüste des allgemeinen Verfalls. Nach ihnen giebt es keine wahre Kirchenmusik mehr, und nirgends mehr findet man Kenntnis und Beachtung der kirchlichen und liturgischen Vorschriften.

Zu den letzten Kirchenkomponisten sind zu zählen a) in Italien: Skarlatti, Durante, Leonardo Leo, Martini, Antonio Lotti, Pitoni, Casciolini u. a.; b) in Deutschland: Herm. Schein, Jos. Rosenmüller, Andr. Hammerschmidt, Heinr. Albert, Joh. Jos. Fux.

Erst unserer Zeit war es vorbehalten, der Kirchenmusik wieder neue und würdige Bahnen anzuweisen. Auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik wurde diese Richtung vorbereitet durch den verstorbenen Kanonikus Dr. Proske, einem Schlesier, welcher durch die Herausgabe der Werke der altklassischen Periode in seiner „Musica divina“ die Aufmerksamkeit auf jene Meisterwerke lenkte und der musikalischen Welt wieder zugänglich machte. Männer, wie Schrems, Dr. Fr. Witt, Haller, standen

ihm zur Seite und sorgten für mustergiltige Aufführungen derselben; andere, wie Stein, Kornmüller, Schlecht, Dr. Ambros und vorher schon der protestantische Professor Thibaut, regten durch Wort und Schrift zur Wiederaufnahme dieser Musikgattung an.

Den Mittelpunkt dieser Bewegung bildete der Kanonikus Dr. Franz Witt. Der von ihm gegründete „Allgemeine Cäcilienverein für die Diöcesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz" hat über diese Länder hinaus in der ganzen katholischen Welt Wurzel gefaßt. Seine Mitglieder zählen schon heute nach Tausenden; seine Zweigvereine sind über ganz Deutschland, Österreich, die Schweiz und Amerika ausgebreitet. Die beiden Zeitschriften „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" und „Musica sacra" (Pustet in Regensburg), ebenso die „kirchliche Musikschule" in Regensburg (in Rom ist eine solche im Jahre 1880 eröffnet worden, in welcher Zöglinge aller Länder Aufnahme finden), im Vereine mit einer großen Anzahl von Komponisten, Dirigenten und Schriftstellern, wirken mit reichem Segen und großem Erfolge für die Bestrebungen des Cäcilienvereins. Der vom Vereine herausgegebene „Vereinskatalog" (Pustet, Regensburg) enthält bis heute gegen 1700 Kirchenkompositionen, leichte und schwere, für kleine und große Kirchenchöre, reine Vokalmusik und Kompositionen für Gesang mit Begleitung von Instrumenten.

Kanonikus Dr. Franz Witt wurde 1834 zu Walderbach in der Oberpfalz geboren; er empfing seinen ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der Lehrer und Chorregent war. In seinem 8. Jahre erhielt er als Singknabe eine Freistelle im Königl. Studien- und Musikseminar zu St. Emmeran in Regensburg. Hier vollendete er seine wissenschaftlichen und theologischen Studien mit ausgezeichnetem Erfolge, zugleich aber bildete er sich hier, unter Leitung tüchtiger Lehrer — J. G. Mettenleiter, Domkapellmeister Schrems — zu einem gediegenen theoretischen und praktischen Musiker aus, auch lernte er durch jahrelange Mitwirkung bei Aufführung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts, die alten Meister kennen und lieben. 1856 empfing er die Priesterweihe. 1859 wurde er zum Prediger und Lehrer des Chorals und der Musik an das Priesterseminar zu Regensburg berufen; 1867 übernahm er die Inspektorstelle am Studien- und Musikseminar zu St. Emmeran. Hier hatte er vollauf Gelegenheit, ältere und neuere Meister zur mustergiltigen Aufführung zu bringen. 1869 legte er diese Stelle nieder und wohnte seit 1875 zurückgezogen, und soweit es sein krankhafter Zustand gestattete, mit der Redaktion seiner von ihm gegründeten Zeitschriften: „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" und „Musica sacra", mit Komposition und mit der Leitung des Cäcilienvereins, dessen Präsident er war, beschäftigt, in Landshut in Bayern. Er starb im Dezember 1888 am Herzschlag

Auch die Protestanten haben sich diesen Bestrebungen angeschlossen.

Als Vorbilder einer würdigen Richtung haben sie den Königlichen Domchor in Berlin, den „Riedel'schen Gesangverein" in Leipzig; für die Herausgabe der alten Meisterwerke waren thätig: Commer, Neithardt, de Witt, und durch Gründung von Kirchenmusikvereinen sucht man neben dem Choralgesange auch dem würdigen mehrstimmigen Gesange den Eingang in die Kirche aufs Neue zu erschließen.

Das deutsche Volkslied.

Neben dem geistlichen Gesange hat das deutsche Volk auch stets seine weltlichen Lieder gehabt und dieselben gern und viel gesungen. Die Kontrapunktisten des Mittelalters legten das Volkslied als „Cantus firmus" ihren Kompositionen gern und oft zu Grunde. Das Lochheimer Liederbuch (1452) enthält eine Anzahl weltliche deutsche Lieder; der Mehrzahl nach sind es Liebeslieder von unübertroffener Naturtreue, Innigkeit, Wärme und Tiefe der Empfindung. Im 16., 17. und 18. Jahrhundert gab es schon eine Menge von Liedersammlungen, welche neben geistlichen auch ein- und mehrstimmige weltliche Lieder enthielten. Ihr Inhalt war der der heutigen Volkslieder; es waren Wein-, Wander-, Jäger-, Kriegs-, Liebes- und Handwerkslieder.

Das deutsche Volkslied gehört wohl zu den anziehendsten Erscheinungen der gesamten Musikgeschichte. Aus dem Volke heraus entstanden, ist es das eigenste Produkt des Volksgeistes; es spricht das Denken und Empfinden nicht eines Einzelnen, sondern des ganzen deutschen Volkes aus, und darum nimmt es unser Inneres so widerstandlos gefangen. Dichter und Komponist sind meist unbekannt, von Mund zu Mund hat es sich fortgeerbt. Melodie und Text dieser Lieder, zumeist wohl gleichzeitig entstanden, sie bilden in ihrer Verbindung ein einfaches, herrliches Ganze, sie sind die lieblichste Blüte der Volkspoesie.

Das Volkslied in dieser Gestalt gehört der Vergangenheit an; das Volk erfand und sang seine Lieder nur so lange, als ihm der Kunstgesang noch fremd gegenüberstand. Mit dem Beginn des 18. Jahrh. war das deutsche Volkslied so ziemlich verstummt. Der Gesang wurde Unterrichtsgegenstand in der Schule, dadurch steigerte sich die musikalische Bildung im Volke. Das Volkslied wurde nunmehr vom Kunstgesange beeinflußt, es hörte auf ein Produkt des eigentlichen Volkes zu sein und erhielt fortan seine Pflege und Ausbildung von Männern der Kunst. An seine Stelle tritt das volkstümliche Lied, wie wir es heute besitzen und wie es heute gesungen wird.

Zu den Männern, welche sich die Pflege und Ausbildung des volkstümlichen Liedes besonders angelegen sein ließen, gehören:

J. A. P. Schulz, geb. 1747 zu Lüneburg, war zuletzt Kapellmeister in Kopenhagen; er war einer der ersten und bedeutsamsten Männer, welche für die Entwicklung des volkstümlichen Liedes wirkten; seine „Lieder im Volkston" erschienen 1785; einzelne derselben haben sich bis heute erhalten.

„Seht den Himmel, wie heiter" (J. H. Voß).
„Blühe liebes Veilchen" (Chr. Ad. Overbeck).
„Der Mond ist aufgegangen" (Claudius).
„Warum sind der Thränen" (Chr. Ad. Overbeck).
„O, du schöner Maienmond" (J. H. Voß).
„Ihr Kindelein kommet, o kommet doch all" (Chr. v. Schmidt).

Hans Georg Nägeli, geb. 1768, gest. 1836 zu Zürich. Er war Komponist und Musikschriftsteller; Gründer und Präsident des Vereins für Förderung der Tonkunst in der Schweiz; Begründer der neueren Schulgesangsmethode und eifriger Förderer des Volks- und Schulgesanges; seine große „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen" erschien 1810.

„Freut euch des Lebens (Usteri).
„Goldene Abendsonne" (B. Urner).
„Kennt ihr das Land, so wunderschön" (L. Wächter).
„Nacht und still ist's um mich her".

Friedr. Silcher (1789—1860); er lebte als Universitäts-Musikdirektor in Tübingen und machte sich neben anderen Kompositionen durch die Herausgabe deutscher Volkslieder, von denen viele volkstümlich geworden sind, verdient.

„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" (H. Heine).
„Ich hatt' einen Kameraden" (L. Uhland).
„Wie lieblich schallt" (Chr. v. Schmidt).
„Zu Straßburg auf der Schanz" (Knaben Wunderhorn).
„Der Lenz ist angekommen" (Aus „des Knaben Wunderhorn").
„Aus dem Himmel ferne" (Hey).
„Ännchen von Tharau" (Simon Dach).
„Morgen muß ich fort von hier".

Albert Gottl. Methfessel (1786—1869); war Hofkapellmeister in Braunschweig.

„Der Gott der Eisen wachsen ließ" (E. M. Arndt).
„Stimmt an mit hellem hohen Klang" (Claudius).
„Stehe fest, o Vaterland" (K. Göttling).
„Hinaus in die Ferne".

Bernh. Klein (1793—1861); er wirkte als Lehrer des Kontrapunkts an dem Königl. Kirchenmusikinstitute, als Musikdirektor an der Universität und als Gesanglehrer an der Hochschule für Musik in Berlin; in weiteren Kreisen bekannt durch seine Männergesangs-Kompositionen (acht Hefte Motetten und Psalmen).

„Treue Liebe bis zum Grabe" (Hoffmann v. Fallersleben).

G. Reichardt: „Was ist des deutschen Vaterland“ (E. M. Arndt).

J. F. Reichardt: „Im stillen heitern Glanze“ (Karoline Rudolphi).

A. H. Neidhardt (1793—1861); Gründer des Berliner Domchors und Komponist der preußischen Nationalhymne.

„Ich bin ein Preuße“ (Fr. W. Thiersch).

Zelter: „Wenn jemand eine Reise thut“ (Claudius).
„Es war ein König von Thule“ (v. Goethe).

H. Werner: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“ (v. Goethe).

Kuhlau: „Über allen Wipfeln“ (v. Goethe).

W. A. Mozart: „Üb' immer Treu und Redlichkeit“ (Hölty).
„Komm lieber Mai und mache (Overbeck).

Anselm Weber: „Mit dem Pfeil und Bogen“ (Fr. v. Schiller).

Gersbach: „Der alte Barbarossa“ (Fr. Rückert).
„Es kamen grüne Vögelein“ (Fr. Rückert).

Mendelssohn: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ (v. Feuchtersleben).
„Wer hat dich, du schöner Wald“ (v. Eichendorff).

(Fröhlich): „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ (v. Eichendorff).

Henry Carey: „Heil Dir im Siegerkranz“ (nach Harries v. Schumacher).

Karl Wilhelm: „Es braust ein Ruf“ (Max Schneckenburger).

Jos. Haydn: „Deutschland, Deutschland über alles“ (Hoffmann von Fallersleben).

K. M. v. Weber: „Schlaf Herzenssöhnchen“ (Hiemer).
„Was glänzt dort im Walde (Th. Körner).
„Du Schwert an meiner Linken“ (Th. Körner).
„Im Wald, im Wald“ (P. A. Wolf).
„Leise, leise fromme Weise“ (Joh. Fr. Kind).

Noch ist zu nennen Ludwig Erk, berühmt durch seine Forschungen und Sammlungen, betreffend das Gebiet des Chorales und des Volksliedes; er wirkte als Musikdirektor am Schullehrer-Seminar in Berlin.

Zu denjenigen Volksliedern, welche in unseren Volksschulen viel gesungen werden, von denen aber die Komponisten unbekannt geblieben sind, gehören:

„Alle Vögel sind schon da“ (Hoffmann v. Fallersleben; Volksw.).
„Nachtigall, wie sangst du so schön“ (Ders.; Volksl.).
„Der Mai ist gekommen“ (Geibel; Volksw.).
„Es gingen drei Jäger“ (Uhland; Volksw.).
„O Tannenbaum“ (Volksw.).
„Vögelein im Tannenwald“ (Volksw.).
„In dem wilden Kriegestanze“ (Max v. Schenkendorf; Volksw.).
„Erhebt euch von der Erde“ (Ders.; Volksw.).
„O Straßburg, du wunderschöne Stadt“ (Otto Rentsch; Volksw.).
„Ich hab' mich ergeben“ (Maßmann; Volksw.).
„Morgenrot“ (W. Hauff; Volksl.).

„Was blasen die Trompeten“ (E. M. Arndt; Volksl.).
„Preisend mit viel schönen Reden“ (Just. Kerner; Volksw.).
„Weißt du, wieviel Sternlein stehen (W. Hey; geist. Voksl.).
„Dort unten in der Mühle“ (Just. Kerner; Volksl.).
„Was frag' ich viel nach Geld und Gut“ (Miller; Chr. G. Neese).

Das geistliche Volkslied und das deutsche Kirchenlied.

Neben den liturgischen Gesängen in der lateinischen Sprache hat die Kirche auch die Gesänge in der Landessprache bei stillen Messen, Wallfahrten, Prozessionen und dergleichen Andachten gebilligt und gestattet. Die ersten Anfänge des geistlichen Volks- und des deutschen Kirchenliedes (die Geschichte des einen ist die Geschichte des andern) finden wir in dem Rufe „Kyrie eleison“, von welchem sich der Name „Kirleis, Leise, Leich“ herschreibt. Die ersten Lieder dieser Art mögen wohl auf dieselbe Weise entstanden sein, wie die Sequenzen im 9. Jahrh. Man legte den sogenannten Neumen oder Jubilationen, textlosen Jubeltönen, ebenso den Melismen beim Alleluja, passende lateinische und deutsche Texte unter.

Um dem mehr und mehr hervortretenden Bedürfnisse des Volkes nach geistlichen Gesängen in der Volkssprache in und außer der Kirche zu genügen, schlug man verschiedene Wege ein.

1) Man übersetzte lateinische Hymnen und legte ihnen die bisherigen gregorianischen Melodieen teils verändert, teils unverändert unter, teils gab man ihnen neue Melodieen. Hier ist wohl die Hauptquelle für das eigentliche deutsche Kirchenlied zu suchen.

2) Man legte weltlichen, profanen Melodieen geistliche Texte unter. Die Melodie zu „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Salve caput cruentatum) von L. Hasler war ursprünglich zu einem weltlichen Madrigale „Mein Gemüt ist mir verwirret“ geschrieben.

3) Man formte weltliche Lieder durch Textveränderung in geistliche um. Z. B. Aus „den liebsten Buhlen, den ich han“ wurde „den liebsten Herren, den ich han“; aus „Inspruck, ich muß dich lassen“ wurde „O Welt, ich muß dich lassen.“

4) Man dichtete neue Texte zu alten schönen und beliebten Volksliedern; z. B. „Inspruck, ich muß dich lassen“ den Text „Nun ruhen alle Wälder.“

5) Manche Melodie mag wohl auch dadurch entstanden sein, daß unverständige Sammler die obere Stimme der mehrstimmigen Gesänge

für die eigentliche Melodie ansahen, welche doch nach der Sitte des 16. Jahrh. im Tenore lag.

6) Auch wurden neue Lieder nach Text und Melodie gedichtet.

Eines der ältesten Lieder ist wohl das folgende aus dem 9. Jahrh.

„Unsar trohtin (Herr) hat farsalt (gegeben)
Sancte Petre giwolt,
daz er mac ginerjan (retten)
ze imo dingenten Man (zu ihm hoffenden Mann)
Kyrie eleison,
Christe eleison."

Unter dem Gesange eines geistlichen Liedes in den Kampf zu ziehen, war alter Gebrauch, und es hat sich derselbe durch das ganze Mittelalter erhalten. So heißt es in einem Siegesliede auf Ludwig III., als er 880 die Normannen geschlagen hatte:

„Ther kuning reit kuono	„Der König ritt kühn,
sang lioth frono	Sang das heilige Lied,
joh alla saman sungun:	Ja alle zusammen sangen:
Kyrieleison.	Kyrieleison.
Sang was sungun	Sang war gesungen,
wig was begunnen."	Kampf war begonnen."

Als Schlachtlieder galten im Mittelalter auch die folgenden beiden Lieder:

„Christ, der du geboren bist" und
„In Mittel unsres Lebenszeit."

Das letztere Lied ist eine Übersetzung von „Media vita." Das lateinische Original stammt von Notker Balbulus, im 9. Jahrh. Mönch im Kloster zu St. Gallen.

Im 12. und 13. Jahrh. war es besonders der durch die Kreuzzüge neuerwachte religiöse Geist, dann auch die Periode der Minnesänger, welche eine reiche Blütezeit für das geistliche Lied herbeiführten; verbreitet wurde dasselbe namentlich durch die Flagellanten und Geißelbrüder im 14. Jahrh. Überhaupt nahm die geistliche Poesie im 14., 15. und 16. Jahrh. einen hohen Aufschwung. Der hl. Thomas von Aquin dichtete das „Lauda sion", „Pange lingua", „Adoro te"; der Mönch Thomas von Celano das „Dies irae"; Giacopone da Todi das innige und zarte „Stabat mater."

Auch die Reformation im 16. Jahrh. gab einen kräftigen Anstoß neue Lieder zu dichten und das Vorhandene zu sammeln. Daß die oft aufgestellte Behauptung, der deutsche Kirchengesang sei erst durch die Reformation eingeführt worden, auf Irrtum beruht, ist selbst durch protestantische Schriftsteller, unter anderen durch Ph. Wackernagel und durch Hoffmann von Fallersleben, ebenso seitens der Katholiken, namentlich durch Meister („das katholische deutsche Kirchenlied" bei Herder) hinreichend erwiesen worden. Luther selbst sagt in „den geistlichen Liedern" (Wittenberg 1535): „Nun folgen etliche geistliche Lieder, von den Alten gemacht . . . . diese alten Lieder, haben wir auch mit aufgerafft, zum Zeugnis frommer Christen, so vor uns gewest sind." Und in der Vorrede zu den „Christlichen Gesängen lateinisch und deutsch zum Begrebniß (Wittenberg 1542): „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika oder Gesänge, so im Babstum in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniß gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch andern Text darunter gesetzt . . . der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, daß sie sollten untergehen." Luther selbst übersetzte und überarbeitete bereits vorhandene lateinische und deutsche Kirchen- und geistliche Volkslieder. Als Tonsetzer für protestantische Kirchenlieder sind zu nennen: Walther, Senfl, Heinr. Fink, Martin Agricola, Osiander u. a. m.

Im 17. Jahrh. trat noch einmal recht lebhaft das Streben hervor, geistliche Volkslieder zu dichten, doch fehlt diesen Produkten die frühere kräftige Volkstümlichkeit, sie sind süßlich und sentimental. Eine Ausnahme machen zum Teil die Lieder des Jesuiten Friedr. von Spee (Trutznachtigall).

Als Sammler und Übersetzer geistlicher Volkslieder sind zu nennen: Clemens Brentano (des Knaben Wunderhorn), Guido Görres (Marienlieder), Melchior v. Diepenbrock (Geistlicher Blumenstrauß), Kardinal Johannes von Geißel. Die wichtigsten älteren katholischen Gesangbücher sind unter andern folgende: „Ein New gesangbüchlein" von Vehe (1537); „Geistliche Lieder und Psalmen" von Joh. Leisentritt (1567, enthält über 250 Lieder mit fast 200 Melodieen).

Zum Schlusse mögen aus dem reichen Schatze des geistlichen Volks- und des Kirchenliedes aus den verschiedenen Jahrhunderten einige genannt werden.

Aus dem 10. bis 12. Jahrh.: Marienlieder:

„In diu erde leite — Aron eine gerte."

„Ave, viel liehter merissterne.“
„Sant Marja muoter unte mait.“

Das Weihnachtslied: „Er ist gewaltic unde stark.“

Das Osterlied: „Krist sich ze marterenne gab,“ und
„Christ ist erstanden.“

Das Pfingstlied: „Nu biten wir den Heiligen geist.

Aus dem 13. Jahrhundert:

„In Gottes Namen fahren wir.“
„Ein Kindelein so löbelich.“

Gegen Ende des 13. Jahrh. kam auch die Sitte auf, ähnlich wie man es seit dem 10. Jahrh. mit den weltlichen Liedern bereits gethan hatte, geistliche Lieder mit gemischten d. i. lateinischen und deutschen Texten zu versehen. Das älteste, jetzt noch bekannte Lied dieser Gattung mag wohl das folgende sein:

„In dulci jubilo nu singet und seit fro!
unsers Herzens wonne leit in praesepio,
und leuchtet uns die Sonne matris in gremio,
qui est A et O! u. s. w.

Aus dem 14. Jahrhundert:

„Gott sei gelobt gebenedeit.“
„In Mittel unseres Lebenszeit.“
„Uns kommt ein schiff gevaren“ (J. Tauler).

Aus dem 15. Jahrhundert:

„Maria zart, von edler Art.“

Hermann von Salzburg:

„Maria, muotter raine maid.“
„Maria kewsche muoter zart“ u. v. a.

Heinrich von Meißen (Frauenlob):

„Maria reiner magetom.“

Heinrich von Lauffenburg:

„Ave maris stella, bis grüßt ein Stern im meer.“

Die Oper.

Fast gleichzeitig mit Palestrinas Reform des kathol. Kirchengesanges beginnt in Italien eine nicht minder folgenreiche auf dem Gebiete der weltlichen Musik. Auch hier hatte der von den Niederländern ausgebildete mehrstimmige Gesang die Alleinherrschaft errungen: das Madrigal, ein meist fünfstimmiges weltliches Lied (Schäferlied von mandra, Schafherde) war Begleiter aller dramatischen Aufführungen und Gelegenheitsfeste. Mit der Zeit konnte es aber dem infolge der Altertumsstudien verfeinerten Geschmacke nicht mehr genügen; der Wunsch nach einer ein-

facheren Vokalmusik wurde immer lebhafter und kam endlich in Florenz in einem Kreise von Altertumsfreunden so entschieden zum Ausdrucke, daß man dem Contrapunkte offen den Krieg erklärte. Der Lieblingsgedanke dieser Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, die sich Camerata nannte, war, an die Stelle des Contrapunktes eine Musik zu setzen, welche die von den Schriftstellern des Altertums gepriesene Wirkung der griechischen Tragödien-Musik erreichte. Den ersten Schritt auf dieser Bahn that Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen Galilei, indem er, angeregt durch die Auffindung dreier antiker Hymnen, es unternahm, Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung zu komponieren. Ein anderes Mitglied der Camerata, der Sänger Giulio Caccini entschloß sich ebenfalls, seine Thätigkeit dieser neuen Kunstgattung zu widmen und veröffentlichte 1601 unter dem Titel „Nuove musiche“ eine Sammlung von Gesängen nach dem Muster des Galilei und führte damit den Einzelgesang oder die Monodie in die Öffentlichkeit ein. Während Caccini in seinen Monodieen noch das lyrische und melodische Element vorherrschen ließ, that bald darauf der Florentiner Sänger und Organist Jacopo Peri einen weiteren entscheidenden Schritt zur Verwirklichung ihres Ideals durch die Erfindung eines völlig neuen Musikstils, den er Stile rappresentativo oder recitativo nannte. Dieser Stil, der die Mitte hielt zwischen Gesang und Rede, wurde von Peri in seiner Komposition des Dramas „Dafne“ von Rimiccini zur Anwendung gebracht und gewann bei der ersten Aufführung des Werkes die ungeteilteste Zustimmung der Hörer. Jetzt waren die Bedingungen, das Material zur Rekonstruierung des antiken Musikdramas vorhanden: neben dem Chor, zum Ausdrucke der Stimmungen einer Gesamtheit, hatte man das Arioso, den melodischen Gesang zur Schilderung der mehr anhaltenden Gefühle, sowie das Recitativ für den Dialog und zur Darstellung derjenigen Empfindungen, welche nur vorübergehend anzudeuten waren.

Die neue Kompositionsweise fand Beifall, breitete sich schnell aus und da mit dieser Ausbildung des Sologesanges die Ausbildung der Sänger gleichmäßig fortschritt, da ferner die Instrumente mehr und mehr zur Begleitung des Gesanges herangezogen, auch die melodischen und harmonischen Mittel reicher und die alten Kirchentonarten durch die neuen Dur- und Molltonarten nach und nach verdrängt wurden, so waren alle Bedingnisse der Oper vorhanden. Durch den Erfolg ihrer Arbeit ermutigt, wagten sich Peri und Rimiccini bald mit einem zweiten, nach den gleichen Prinzipien verfaßten Musikdrama hervor, der „Euridice“,

ein Werk, welches berufen war, einen Markstein in der Geschichte der Musik zu bilden; denn mit der Aufführung der „Euridice“ in Florenz im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici tritt diejenige Kunstgattung ins Leben, die von nun an ununterbrochen die musikalische Welt beschäftigen sollte.

Die moderne Oper.

Zu denjenigen Männern, welche sich um die Ausbildung und Pflege der Oper einesteils, anderenteils als bedeutsame und berühmte Opernkomponisten einen Namen erworben haben, sind zu zählen:

a) in Italien.

1) Claudio Monteverde (1568—1643), er benutzte die Melodie und Harmonie freier und charakteristischer — auch in Beziehung auf den Text — und gebrauchte die Instrumente reicher und selbständiger.

2) Giacomo Carissimi (1604—1674); bei ihm finden sich das Solo, Recitativ und Chöre mit größerem Ausdruck und selbständigem Orchester.

3) Alessandro Scarlatti (1649—1725); er führte die dreiteilige Arie, die durch das Orchester begleiteten Recitative und statt des bisherigen Prologes oder eines dreimaligen Tusches (Intrade) die Ouvertüre zur Eröffnung der Oper ein. Später sind zu nennen:

4) Rossini (1792—1868); er komponierte: „Tankred,“ den „Barbier von Sevilla,“ „Othello“ und sein bedeutendstes Werk „Wilhelm Tell“. („Stabat mater“).

5) Donizetti (1797—1848. „Lukretia Borgia“, „Lucia di Lammermoor“, die „Tochter des Regiments“ u. a. m.

6) Bellini (1801—1835). „La Straniera“, „die Sonnambule“ „die Puritaner“, „Norma“, „Romeo und Julia“.

7) Verdi (geb. 1814). „Ernani“, „Rigoletto“, „Il Trovatore“. „La Traviata“. Seine Oper „Aïda“, unter dem Einflusse der Wagner'schen Richtung geschrieben, wird für eine bedeutsame und geniale Komposition gehalten. „Othello“; „Falstaff“; ein Requiem.

b) in Frankreich.

1) Lully (1633—1687). Begründer der auch in Italien und Deutschland adoptierten gegenwärtigen Ouvertürenform.

2) Boieldieu (Bojeldjö) (1775—1837); er kultivierte die komische Oper. „Kalif von Bagdad“, „die weiße Dame“; „Johann von Paris“.

3) Méhul (Me-ül) (1763—1817); „Joseph und seine Brüder“, „die beiden Blinden“.

4) Auber (Obär) (1782—1871); einer der bedeutendsten französischen Opernkomponisten. „Stumme von Portici“, „Fra Diavolo“, der Maskenball“ und viele andere.

5) Halevy (1799—1862); „die Jüdin“.

6) Herold; „Zampa“.

7) Spontini; „Vestalin“; „Olympia“; „Ferdinand Cortez.“

8) Cherubini; „Lodoiska“; „Wasserträger“; „Anakreon“; „Medea“; „Abenceragen“.

9) Meyerbeer (geb. 1791 zu Berlin, hielt sich meist in Paris auf und starb daselbst 1864). Seine berühmtesten Opern sind: „Robert der Teufel“, „die Hugenotten“, „der Prophet“, „die Afrikanerin“, „Dinorah“, „der Nordstern“. Sein Stil war eine geniale Mischung der italienischen, französischen und deutschen Schreibweise.

10) Charles Franzios Gounod (Guno) „Margarete“ („Faust“), „Romeo und Julie“.

c) in Deutschland.

1) H. Schütz ist als derjenige zu betrachten, welcher die Oper nach Deutschland verpflanzte. Seine Oper „Daphne“, nach der gleichnamigen Peri'schen Oper bearbeitet, wurde 1637 in Torgau aufgeführt. Doch blieb dieser Vorgang vorläufig ohne Nachfolge, denn die Wirren des 30-jährigen Krieges verhinderten das Aufblühen der Kunst und als später die fürstlichen Höfe sich dem Theatergenusse hingaben, ließen sie sich die Komponisten, Sänger und Spieler aus Italien kommen. Doch auch die reichgewordenen Handelsstädte wollten sich den Genuß der Oper nicht versagen und unter ihnen war es besonders Hamburg, wo die Oper am frühesten ihre Pflege fand und wo schon im Jahre 1678 ein besonderes Opernhaus erbaut wurde. Hier wirkte von 1694—1735 Reinhold Kaiser als sehr produktiver Opernkomponist.

2) Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714—1787) der Reformator der italienischen Oper. Seine ersten Opern waren ganz im italienischen Geschmacke komponiert; vom Jahre 1762 ab verfolgte er eine neue Richtung und durch seine Oper „Iphigenie auf Tauris“,

welche noch heute aufgeführt und gern gehört wird, errang er einen vollständigen Sieg über die Anhänger der alten italienischen Schule, deren Hauptvertreter der Italiener Niccolo Piccini war. Sein Hauptverdienst war, daß er die langatmigen Arien, durch welche der Fortgang der dramatischen Handlung ungebührlich lange unterbrochen wurde, ferner das Passagen- und Kolloraturenwerk nebst den maßlosen Verzierungen beseitigte, und daß er die Musik ihrem Texte und Inhalte nach entsprechender behandelte.

3) Wolfgang Amadeus Mozart, ein Meister ersten Ranges auf dem Gebiete der Oper, klassisch nach Inhalt und Form. (S. 110).

4) Carl Maria von Weber (1786 zu Eutin in Oldenburg geboren; starb 1826 in London.) Er war Schüler von Michael Haydn und von Abbé Vogler. Nach mannigfachen Kunstreisen und nachdem er verschiedene Stellungen als Kapellmeister zu Breslau (wo er die Oper von 1804—1806 vorzüglich leitete), Stuttgart und Prag bekleidet hatte, kam er 1817 als Hofkapellmeister nach Dresden, woselbst er bis kurz vor seinem Tode verblieb.

Durch seinen „Freischütz" (1820) wurde er der Schöpfer der eigentlich „deutschen", der „romantischen" Oper. Der „Freischütz" wendet sich an die Innigkeit, Reinheit und Frische des deutschen Volkes, an seine Liebe zum Wunderbaren und Dämonischen, eben deshalb ist er in seiner Allgemein-Verständlichkeit vom ganzen Volke mit Begeisterung aufgenommen worden". (F. W. Jähns). Seine übrigen Opern „Preziosa" (1820), „Euryanthe" (1823) und „Oberon" (1825) sind eben so beliebt.

Von seinen sonstigen Werken sind noch zu nennen „die Jubelouvertüre"; ferner die herrlichen Kompositionen der Körner'schen Freiheitslieder (Leyer und Schwert) das „Schwertlied", „Lützows wilde verwegene Jagd" und die Klavierstücke „Aufforderung zum Tanz", die Polonaisen in E- und Esdur, die Asdur-Sonate und ein Konzertstück. Seine Nachfolger in der romantischen Oper waren:

5) Dr. Heinr. Marschner (1796—1861); „Templer und Jüdin", „der Vampyr", „Hans Heiling".

6) Louis Spohr (1784—1858). „Faust" und „Jessonda"; außerdem berühmt als Violinvirtuose, Violinlehrer und Komponist von Violinsachen, Symphonieen, Konzerten, Quartetten u. s. w.

7) Konradin Kreutzer (1782—1849). Von seinen Opern hat sich erhalten, „das Nachtlager von Granada"; er ist auch bekannt

als Komponist von Balladen und Männerquartetten („Dies ist der Tag des Herrn"; „die Kapelle" u. a. m.).

8) Otto Nikolai (1810—1849) „die lustigen Weiber von Windsor".

9) G. A. Lortzing (1803—1851) „Zar und Zimmermann", „der Wildschütz", der Waffenschmidt", „Undine".

Das Oratorium.

Das Oratorium ist eine musikalisch-dramatische Darstellung irgend eines religiösen, der Kirchengeschichte, dem alten oder neuen Testamente entnommenen Stoffes ohne theatralische Aktion. Den ersten Keim desselben findet man in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters, in welchen das Leben Jesu, der hl. Maria, der Apostel u. s. w. dramatisch dargestellt wurde und deren älteste Spuren sich bis in das 11. Jahrh. zurückführen lassen. Ein Überbleibsel hiervon ist das alle zehn Jahre wiederkehrende Passionsspiel in Oberammergau in Bayern.

Als Schöpfer des eigentlichen Oratoriums müssen wir den heiligen Philippus Nerius († 1595) betrachten. Er ließ in den Oratorien (Gebets- und Lehrsäle) während der Erbauungsstunden ein- und mehrstimmige Gesänge (von Animuccia und Palestrina komponiert), welche irgend eine Begebenheit aus der biblischen Geschichte zum Inhalt hatten, aufführen. Das Oratorium erhielt durch die deutschen Meister Händel und J. S. Bach seine höchste Ausbildung.

Georg Friedrich Händel.

Händel, ein Zeitgenosse J. S. Bachs und gleich diesem eine der großartigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst, wurde zu Halle 1685 geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er vom Domorganisten Zachau in Halle und hier schon bildete er sich zu einem tüchtigen Tonsetzer und Orgelspieler aus.

Seine Hauptthätigkeit entfaltete er, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Hamburg, in London, woselbst er sich, nachdem er ohne besonderen Erfolg auf dem Gebiete der Oper thäig gewesen war, mit aller Kraft dem Oratorium zuwandte. Auf diesem Gebiete zeigte er sich in seiner wahren Größe, und alle seine Zeitgenossen, außer J. S. Bach,

waren nicht imstande, ihm zu folgen oder auch nur annähernd zu erreichen.

Die „Reihe seiner bedeutendsten und größten Tonschöpfungen veröffnete er 1741 mit seinem „Messias“; diesem folgten im Jahre 1742 „Samson“, 1746 „Judas Makkabäus“, 1747 „Josua“. Außerdem schrieb er: „Deborah“, „das Alexanderfest“, „Joseph“, „Saul“, „Jephta“, „Belsazar“, „Susanna“, das Utrechter und das Dettinger „Te Deum“. Während die Arien seiner Oratorien schon veraltet sind, erweisen sich die einfachen, aber glanzvollen und charakteristischen Chöre derselben noch heute als im höchsten Grade wirksam.

Litteratur. Chrysander: „Das Leben Händels“. Leipzig, Breitkopf & Härtel

Johann Sebastian Bach.

Dieser große Meister wurde 1685 zu Eisennach geboren. Mit 10 Jahren verwaist, erhielt er seinen ersten Unterricht in der Musik von einem älteren Bruder. Wie groß sein Eifer im Lernen war, geht daraus hervor, daß er ein Buch mit Kompositionen der berühmten Klavierspieler damaliger Zeit, wie Frohberger, Kerl, Pachelbel, Buxtehude, das ihm bis dahin von seinen Bruder immer verweigert wurde, in mondhellen Nächten sich abschrieb. Nach dem Tode seines Bruders kam er als Chorknabe an das Michaelisgymnasium nach Lüneburg. Von hier aus wanderte er oft nach Hamburg, um den berühmten Organisten Reinken, nach Lübeck, um den als Komponisten und Orgelspieler angesehenen Buxtehude und nach Zelle, um die dort befindliche vortreffliche Instrumentalkapelle zu hören; allen diesen Orten verdankte er die verschiedensten Anregungen. Im Jahre 1704 wurde er als Organist nach Arnstadt, 1707 nach Mühlhausen und 1723 als Kantor und Musikdirektor an die berühmte Thomasschule nach Leipzig berufen, woselbst er mit ebenso großem Eifer als Segen bis zu seinem 1750 erfolgten Tode wirkte.

Im Jahre 1717 kam Bach nach Dresden und hier war es, wo er den eitlen und anmaßenden Franzosen Marchand im künstlerischen Wettkampfe besiegte und die Ehre der deutschen Kunst in gländender Weise aufrecht erhielt.

Im Jahre 1747 reiste er, einem oft ausgesprochenen Wunsche des Königs Friedrich des Großen folgend, nach Potsdam. Er probierte alle sieben Silbermann'schen Klaviere des Königs, erbat sich schließlich ein

Fugenthema zur freien Verarbeitung und löste diese Aufgabe zur Bewunderung aller in der gelehrtesten und interessantesten Weise.

Als Mensch, Gatte, Vater und Lehrer zeichnete er sich durch hohe Tugenden, durch Frömmigkeit, Demut, Bescheidenheit und große Pflichttreue aus. Seinen zahlreichen Schülern war er ein liebevoller Lehrer und mit ihnen gemeinsam übte er auf die musikalische Bildung von ganz Deutschland einen beispiellosen Einfluß aus.

Seine berühmtesten Schüler sind: seine beiden Söhne Friedemann, und Philipp Emanuel; Krebs, Kirnberger, Doles, Altnikol, Kittel.

Von seinen Werken sind zu nennen: seine „h-Mollmesse", die „Matthäus-" und „Johannespassion", geistliche und weltliche Kantaten und das fünfstimmige Magnifikat. Selbst unübertroffener Meister der Orgel sind auch jetzt noch seine „Präludien und Fugen" für die Orgel die herrlichsten, großartigsten und bis jetzt unübertroffenen Tonschöpfungen für dieses Instrument. Sein „wohltemperiertes Klavier" (24 Präludien mit Fugen, je zwei in jeder Tonart) kennt fast die ganze musiktreibende Welt.

Litteratur. C. H. Bitter: „Joh. Seb. Bach". Berlin, W. Weber.
Reißmann: „Seb. Bach". Berlin, Guttentag.

Als Oratorienkomponisten müssen noch genannt werden:

1) Jos. Haydn „die Schöpfung", „die Jahreszeiten" und „die sieben Worte". 2) Graun „der Tod Jesu". 3) L. van Beethoven „Christus am Ölberge". 4) Fr. Schneider „das Weltgericht". 5) L. Spohr „die letzten Dinge", „der Fall Babilons". 6) B. Klein „Jephta". 7) C. Löwe „die sieben Schläfer", „die eherne Schlange", „die Zerstörung Jerusalems", „Huß". 8) Mendelssohn „Paulus" und „Elias" und 9) Fr. Liszt „die hl. Elisabeth", „Christus" und „die heilige Cäcilie".

Ferner sind zu nennen: Ferd. Hiller „die Zerstörung Jerusalems", „Saul". Carl Reinecke „Belsazar". Jos. Joachim Raff „Weltende, Gericht, neue Welt". Friedr. Kiel „Christus". Jos. Rheinberger, Legende „Christophorus". Anton Rubinstein „das verlorene Paradies", „Turm zu Babel", „Moses", „die Makkabäer". Hektor Berlioz „die Kindheit des Herrn". Edgar Tienel „Franziskus". Heinr. Fidelis Müller, geistliche Festspiele: „das Weihnachtsoratorium", „die hl. drei Könige", „die hl. Elisabeth", „die Passion unseres Herrn Jesu Christi", in Bildern für Soli, gemischten Chor und Klavier oder Harmonium.

Die Instrumentalmusik.

Um die weitere selbständige Ausbildung der Instrumentalmusik erwarben sich die drei Heroen der Musik Haydn, Mozart und L. van Beethoven die größten Verdienste.

Die klassische Zeit.

Joseph Haydn.

Joseph Haydn, der Schöpfer der Symphonie, wurde 1732 zu Rohrau in Niederösterreich geboren. In seinem 8. Jahre kam er als Chorknabe an die Stephanskirche in Wien; in seinem 16. Jahre wurde er hier wegen Stimmbruchs entlassen und mußte sich kümmerlich durch Mitwirkung in Orchestern und durch Stundengeben erhalten. Und doch war er zufrieden mit seiner Lage; „denn wenn ich", so sagte er später oft, „an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß, beneidete ich keinen König". Damals fielen ihm auch die ersten sechs Sonaten von Phil. Em. Bach in die Hände, welche er fleißig studierte.

Im Jahre 1761 wurde er Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy, in welcher Stellung er 30 Jahre blieb. Hier konnte er sein Talent nach allen Richtungen hin ausbilden, denn der Fürst unterhielt eine Oper, Konzert- und Kirchenmusik.

Im Jahre 1791, nach dem Tode des Fürsten, ging Haydn nach London; hier komponierte er einen großen Teil seiner besten Tonschöpfungen (die 12 großen — Londoner — Symphonieen) und fand allerseits die höchste Anerkennung.

Seine beiden bedeutendsten Werke schuf er in Wien; „die Schöpfung" 1797 und „die Jahreszeiten" 1801. Er starb 1809 ebendaselbst.

Haydn ist der Schöpfer der Symphonie und des Streichquartetts. Er hinterließ 125 Symphonieen, 83 Quartette, 5 Oratorien („die sieben Worte"), 44 Klaviersonaten, Trios, Messen und Opern. In seinen Werken bewundern wir noch heute die höchste Kunst in Form und Satz; Wohllaut und kindliche Innigkeit bilden den Grundzug seiner Werke und seine Instrumentation ist diesen Eigenschaften entsprechend, einfach und durchsichtig, klar wie der blaue Himmel.

Haydn gleicht als Mensch in vielen Beziehungen J. S. Bach. Man findet bei ihm dieselbe Einfachheit der Sitten, dieselbe Geradheit des Charakters, dieselbe

Abgeschlossenheit gegen das bunte Treiben der Welt, dieselbe Bescheidenheit und Frömmigkeit. Er selbst erzählt: „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, da ich an meiner Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott um Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes.“ Ungefähr ein Jahr vor seinem Tode wohnte er noch einer Aufführung seiner Schöpfung bei. Bei der tiefergreifenden und glanzvollen Stelle: „Es werde Licht“, fiel er überwältigt zusammen und rief mit erhobenen Händen: „Nicht von mir, von dort oben kommt alles.“

Die Kirchenkompositionen von Haydn sind Kinder seiner Zeit, rein musikalische, aber keineswegs kirchlich-musikalische Kunstprodukte.

Litteratur. C. F. Pohl: „Jos. Haydn“. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Griesinger: „Notizen über Jos. Haydn“. Ebenda.
Reißmann: „Joseph Haydn und seine Werke“. Berlin, Brachvogel & Ranft.

Wolfgang Amadäus Mozart.

Er wurde 1756 zu Salzburg geboren. Er war der Sohn des fürst-erzbischöflichen Vicekapellmeisters Leopold Mozart, von welchem er einen guten und streng methodischen Unterricht in der Musik erhielt. Schon in seinem sechsten Jahre unternahm er eine Kunstreise nach Wien, wo er durch sein virtuoses Klavierspiel allgemeine Bewunderung erregte; später unternahm er Kunstreisen nach München, Paris, London und nach Italien. In seinem 15. Jahre kam er nach Rom; hier schrieb er das berühmte „Miserere“ von Allegri aus dem Gedächtnisse auf. Im Jahre 1781 ließ er sich dauernd in Wien nieder, um sich ganz der Komposition zu widmen. Er starb 1791 in Wien in sehr ärmlichen Verhältnissen.

Mozarts Leben war immer ein mühsames und kummervolles gewesen; die ihm vom Könige Friedrich Wilhelm II. bei seinem Besuche in Berlin im Jahre 1790 angetragene Kapellmeisterstelle mit 3000 Thalern Gehalt hatte er aus Liebe zu seinem Kaiser und zu Wien ausgeschlagen, und erst auf seinem Totenbette erhielt er den Ruf als Kapellmeister an der Stephanskirche.

Mozarts unsterblicher Ruhm liegt in seinen unvergänglichen Tonschöpfungen. Auf allen Gebieten groß, ist er vor allen groß auf dem der Oper; sie sind klassisch nach Inhalt und Form und werden alle Zeiten überdauern. Seine Hauptopern erschienen in folgender Reihenfolge: „Idomeneo“ 1781, „Figaros Hochzeit“ 1786, „Don Juan“ 1787, „Cosi fan tutte“ 1790, „Titus“ und „die Zauberflöte“ 1791.

Ein Singspiel „Bastian und Bastienne", welches im Archiv der Wiener Hofoper aufgefunden wurde und das Mozart in seinem 12. Jahre komponiert haben soll, wird jetzt viel aufgeführt.

Unter seinen übrigen Werken sind namentlich noch seine Symphonieen (g-Moll, C- und Esdur), Sonaten, Quartette und besonders seine „Klavierkonzerte" zu nennen. Sein Schwanengesang war sein, von seinem Schüler Süßmayer vollendetes, berühmtes „Requiem". Über seine sonstigen Kirchenkompositionen läßt sich dasselbe sagen, wie über die von Jos. Haydn.

Im Jahre 1842 wurde seinem Andenken in Salzburg ein Denkmal errichtet. Ein Denkmal Mozarts ziert auch den St. Marxer Friedhof, wo er begraben liegt.

Litteratur. Otto Jahn: „Mozarts Leben". Vier Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
A. Ulibischeff: „Mozarts Leben und Schaffen". Stuttgart, Beyer.
L. Nohl: „Mozarts Leben". Leipzig, Abel.

Ludwig van Beethoven.

Er wurde 1770 zu Bonn geboren. In seiner ersten Erziehung, welche von einem äußerst strengen Vater und von einer allzu nachsichtigen und zärtlichen Mutter geleitet wurde, ist wohl der Grund für seine spätere Ungeselligkeit und Menschenscheu sowohl, wie auch für seine Unselbständigkeit den Anforderungen des äußeren Lebens gegenüber, zu suchen.

Im Jahre 1787 schickte ihn der Kurfürst von Köln nach Wien; hier erregte er die Bewunderung Mozarts in so hohem Grade, daß dieser in Bezug auf ihn sagte: „Gebet acht, der wird noch einmal in der Welt von sich reden machen". Vom Jahre 1792 ab nahm er seinen dauernden Aufenthalt in Wien; er genoß den Unterricht von Jos. Haydn und Albrechtsberger, und durch die Empfehlungen seines Kurfürsten kam er in Verkehr mit den höchsten Adelsfamilien Österreichs.

Eine Schwerhörigkeit, die sich in den späteren Jahren bis zur völligen Taubheit steigerte, verbitterte ihm seine letzten 15 Lebensjahre und war die Ursache, daß er sich mehr und mehr von der Welt zurückzog und zuletzt alle und jede Verbindung mit der Außenwelt abbrach. Seitdem lebte er zurückgezogen in Mödling bei Wien, woselbst er 1827 starb.

In seinen Werken knüpfte er an Haydn und Mozart an; er erweiterte aber die überkommenen Formen nach Inhalt und Form. In der Erhabenheit und Ursprünglichkeit seiner Gedanken, in der Tiefe und Großartigkeit der Ausgestaltung derselben und in der Schönheit und Eigenartigkeit seiner Instrumentation läßt er alle Vorgänger auf diesem Gebiete weit hinter sich.

Nach Form und Inhalt zerfallen seine Werke in drei Hauptperioden. Die erste Periode, in welcher er im ganzen und großen noch auf dem Standpunkte Haydns und Mozarts sich befand, umfaßt die 1. und 2. Symphonie, die Klavier- und Violinsonaten bis op. 29, das Septett op. 20 und das Oratorium „Christus am Ölberge".

In der zweiten Periode ist er nur noch mit sich selbst zu vergleichen; hier zeigt er sich in seiner ganzen eigenartigen Größe. In dieser Periode schuf er die Klaviersonaten op. 29 bis 57, die Oper „Fidelio", die 3. bis 8. Symphonie — in Es-dur (Eroika), B-dur, C-moll, die Pastoral-Symphonie, in A-dur und in F-dur.

Der dritten Periode gehören u. a. die übrigen Klaviersonaten, die 9. Symphonie mit Gesangchor und die „Missa solemnis" an.

Die schönsten Ouvertüren sind die zu „Koriolan", „Egmont" und die „Leonoren-Ouvertüren", besonders die dritte in C-dur.

Litteratur. A. B. Marx: „Beethovens Leben und Schaffen". Berlin, Janke.
A. Schindler: „Biographie von Beethoven". Münster, Aschendorf.
L. Nohl: „Beethovens Leben". Leipzig, Abel.

Die Romantiker.

1) Franz Schubert, geb. 1797 in Wien, war der Sohn eines Schullehrers; er zeigte schon frühzeitig bedeutende Anlagen für das Klavier- und Violinspiel und für die Komposition. 1808 kam er als Sänger in die kaiserliche Hofkapelle; von 1813 ab war er durch 3 Jahre hindurch Schulgehilfe bei seinem Vater; darauf lebte er zurückgezogen mit Musikunterricht und Komposition beschäftigt und starb, ohne eine feste Stellung bekleidet zu haben, 1828 in Wien. Ein schönes Denkmal Schuberts, errichtet vom Wiener Männergesangvereine, ziert seit dem 15. Mai 1872 den Stadtpark Wiens.

Erst nach seinem Tode erkannte man in Schubert den tiefen und großen Meister, der auf fast allen Gebieten der Musik Unvergängliches geschaffen hat. Vollendetes leistete er in der Balladen- und Liederkomposition. Wenn auch schon Mozart (das Veilchen) und Beethoven (Adelaide, Liederkreis) im Liede einzelnes Hervorragendes geschaffen hatten, so war es doch insbesondere Schubert vorbehalten, hierin wahrhaft Vollendetes zu bieten. Zu den bedeutendsten Liedkompositionen Schuberts gehören die Liedercyklen: „die schöne Müllerin", „die Winterreise", „der Schwanengesang"; ferner „der Erlkönig", „der Wanderer" u. a. Auf dem Gebiete des Liedes war Schubert das was Bach und Händel auf dem der geistlichen Kantate und des Oratoriums, Mozart auf dem der Oper und Beethoven auf dem der Instrumentalmusik waren.

Von seinen Kompositionen anderer Gattung sind zu nennen: die Symphonie in C-Dur und das Fragment in h-Moll; die Sonaten und vierhändigen Märsche und viele andere Werke für das Klavier; die Streichquartette in A-Moll, D-Moll, in G-Dur und in C-Dur; die Klaviertrios op. 99 und 100.

2) Karl Maria von Weber (cfr. S. 104).

3) Felix Mendelssohn Bartholdy, geb. 1809 zu Hamburg, war Schüler Zelters und Bergers. Er war 1833 Theaterkapellmeister in Düsseldorf; 1835 Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig; wurde 1845 Direktor des dortigen Konservatoriums und starb ebenda 1847.

Mendelssohns Kompositionen erstrecken sich auf fast alle Gebiete der Kunst und zeigen durchgehends eine Vollendung der Form, die an Mozart erinnert. Dem Inhalte nach schließen sie sich an die großen deutschen Meister der vorangegangenen Periode, insbesondere an Seb. Bach an, ohne jedoch dadurch an Originalität einzubüßen. Dem Konzertsaale, dem Gebiete der geistlichen Musik und der Kammermusik gab er eine Reihe herrlicher Tonschöpfungen, die größtenteils noch heute in ihrer edlen Reinheit und Anmut begeistern und entzücken.

Zu seinen vorzüglichsten Werken rechnet man die beiden Oratorien: „Paulus" und „Elias", die Musik zu Racine's „Athalia", Shakespeare's „Sommernachtstraum" und zu den griechischen Tragödieen „Antigone" und „Ödipus auf Kolonos"; ferner „der Festgesang an die Künstler", „die Walpurgisnacht", 3 Symphonieen, der 42. u. 98. Psalm; die Ouvertüren zu die „Hebriden," „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Ruy Blas"; Violin- und Klavierkonzerte, Sonaten u. a.

In die Klaviermusik führte er das „Lied ohne Worte" und in die Gesangsmusik das „vierstimmige Lied für gemischten Chor" ein. Von letzteren ist allbekannt: „O Thäler weit, o Höhen"; für Männerchor sind vielgesungene Lieder: „Wer hat dich, du schöner Wald", „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", das „türkische Schenkenlied". Auch das volkstümliche Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat" und viele andere mit Klavierbegleitung haben ihn zum Komponisten.

4) Robert Schumann, geb. 1810 zu Zwickau, gest. 1856 in der Irrenheilanstalt zu Endenich bei Bonn.

Er ist der Vertreter der Entwickelung des Phantasielebens in der Musik und seine Hauptbedeutung ruht im Liede und in der Instrumentalmusik. „Er hat das von Beethoven und Schubert überkommene Lied weiter ausgebildet und bei aller inneren Einheit, einen höheren innigeren Anschluß zwischen Musik und Poesie erreicht, indem er, auch den Einzelmomenten des Gedichtes gerecht werdend, dem Ganzen ein, vornehmlich der Pianofortebegleitung zuerteiltes, charakteristisches Gepräge zu geben verstand." (La Mara.) „In der Instrumentalmusik zeigte er sich als effektvoller, feinsinniger Illustrator; für das Pianofortespiel erlangte er tiefere Bedeutung, indem er die Technik desselben erweiterte und einen bestimmten poetischen Inhalt auch der kleinsten Formen Bahn brach." (Musiol.)

Unter seinen Gesangswerken sind zu nennen die Liedercyklen: „Liederkreis op. 39, Frauenliebe op. 42, Dichterliebe op. 48." — Klaviersachen: Klavierquintett op. 44, Klavierquartett op. 47, Klavierkonzert in a-Moll, die Klaviertrios op. 63 und 80, „Humoreske", Bilder aus Osten op. 66, Phantasiestücke op. 12, Kinderscenen op. 15, Jugendalbum op. 68. Chorwerke: „das Paradies und die Peri", „der Rose Pilgerfahrt", „das Glück von Edenhall"; „des Sängers Fluch"; „Scenen aus Faust"; Musik zu „Manfred". Orchesterwerke: Symphonie in B-Dur und d-Moll.

Die Musik der Gegenwart.

Die Musik der Gegenwart wurzelt in der „romantischen Schule", als deren Begründer und Vertreter wir Franz Schubert, Karl Maria von Weber, Felix Mendelssohn und Schumann kennen gelernt haben. Hochachtbare Komponisten der Jetztzeit schlossen sich ihnen an; es sind als solche zu nennen:

J. Brahms, Klaviertrio op. 8, Konzerte, ungarische Tänze, das „deutsche Requiem"; Symphonieen: das „Triumphlied", das „Schicksalslied", die „Rhapsodie" aus Goethes Harzreise, die „Ouvertüre über akademische Lieder"; viele beliebte Lieder.

Dr. Max Bruch, Opern: „Loreley",- „Herminion"; weltliche Kantaten: „Odysseus", „Achilleus", „Arminius", „das Lied von der Glocke", „Römischer Triumphgesang", „Salamis", „Scenen aus der Frithjofssage", das „Kaiserlied", „Normannenzug", das „Feuerzeug", „die Flucht nach Egypten"; ferner Symphonieen, Violinkonzerte, Lieder und Gesänge.

Dr. Robert Franz (gest. 1893), berühmt durch die Bearbeitung und Herausgabe Händel- und Bachscher Vokalwerke und durch seine Lieder, die neben denen von Schubert, Mendelssohn und Schumann als die besten gelten.

Niels Gade (war Direktor des Konservatoriums für Musik in Kopenhagen), Symphonieen; Ouvertüren: „Nachklänge an Ossian", „Im Hochland", „Hamlet", „Michel Angelo"; weltliche Kantaten: „Comala", „Erlkönigs Tochter", „Kreuzfahrer"; Klaviersachen.

Dr. Edward Grieg, eigenartige Klavier- und Kammermusik, z. B. Sonaten in F-Dur und c-Moll für Klavier und Violine; Streichmusik: „der Frühling"; Chorwerk: „Landerkennung"; Suite: „Peer Gynt"; „Nordischer Brautzug".

K. Goepfart, Männergesänge: „Am Chiemsee", „Roms Fall": Musikdrama: „Sarastro"; Klavier: Lyrische Skizzen op. 42, auch op. 43, 45, 47 u. a.

Ferd. Hiller, er wirkte sehr erfolgreich als Direktor des Konservatoriums der Musik in Köln. Chorwerke: „die Zerstörung Jerusalems", „Saul", „aus der Edda" u. a., auch viele Klavier- und Kammermusikstücke.

Adolph Jensen, Klavier- und Liederkomponist.

Joseph Joachim, Direktor der königl. Hochschule für Musik in Berlin, klassischer Violinspieler und Virtuose ersten Ranges. Klavierkonzerte.

Franz Lachner (gest. 1893), war Hofkapellmeister in München. Seine Oper „Katharina Cornaro" ist sehr beliebt. Symphonieen, Requiem und Orchester-Suiten.

Dr. Ed. Lassen, Musik zu Sophocles: „Ödipus auf Kolonos" und zu Goethes „Faust"; zahlreiche Lieder.

Joh. Karl Gottfr. Löwe, Oratorien: „die Zerstörung Jerusalems", „die sieben Schläfer", „Huß", „die eherne Schlange". Berühmt als

Balladenkomponist: „der Fischer“, „der Pilgrim von St. Just“, „Heinrich der Vogler“, „Archibald Douglas“ u. a.

Joachim Raff, Symphonieen: „Im Walde“, „Leonore“; Oratorium: „Weltende, Gericht, neue Welt“; viele Gesang- und Klavierstücke.

Dr. Karl Reinecke, Leiter der berühmten Gewandhauskonzerte in Leipzig. Märchenkompositionen: „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“; Oratorien: „Belsazer“, „Hakon Jarl“ für Männerchor u. Orchester, außerdem viele andere Kammermusik- und namentlich Klavierstücke.

Jos. Rheinberger, symphonisches Tongemälde „Wallenstein“; „Stabat mater“; Requiem. Chorwerke: „Toggenburg“, „Wittekind“; die Legende: „Christophorus“, „der Stern von Bethlehem“; Oper: „die sieben Raben“; Männergesänge: „Dornröschen“, „das Thal des Espingo“; Messen.

Anton Rubinstein, zahlreiche Lieder und fünf Klavierkonzerte. Opern: „Kinder der Heide“, „Feramors“, „Nero“, „Dämon“; Oratorium: „das verlorene Paradies“, „Turm zu Babel“, „Moses“; die Ozean-Ouvertüre.

J. G. Ed. Stahle, „Frithjofs Heimkehr“, Scenen aus der Frithjofsage; Konzertstück: „Pro gloria“; Festkantate: „Lumen de coelo“; Oratorium: „die hl. Cäcilia“; viele Kirchenkompositionen.

W. Taubert, Kinderlieder.

Edgar Tienel, Oratorium: „Franziskus“.

Georg Vierling, Ouvertüren zu „Maria Stuart“, „Im Frühling“; weltliche Oratorien: „der Raub der Sabinerinnen“, „Alarich“, „Konstantin“.

Richard Würst, Opern: „Vineta“, „Faublas“ und die Kantate „der Wasserneck.“

H. Zöllner, Kantate: „Kolumbus“ für Männerchor und Orchester.

Als der größte Meister auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist Richard Wagner, der Reformator der Oper, der genialste Vertreter der „neudeutschen Schule“, zu nennen.

Richard Wagner.

Richard Wagner wurde 1813 zu Leipzig geboren. Er war Schüler von Heinrich Dorn. Nachdem er als Kapellmeister in Magdeburg, Königsberg und Riga thätig gewesen, wurde er 1843 Kapellmeister am Hoftheater in Dresden. 1849 schloß er sich der Revolutionspartei an, wurde flüchtig und ließ sich auf längere Zeit in Zürich nieder. 1864

wurde er vom Könige Ludwig II. nach München berufen, woselbst seine Werke in prachtvollster Ausstattung und mit bester Besetzung zur Aufführung gelangten. Später ging er nach Bayreuth, woselbst in einem eigens zu diesem Zwecke erbauten Theater seine Nibelungen-Tetralogie und seine anderen Werke unter seiner Leitung aufgeführt wurden. „Sein Bestreben war darauf gerichtet, die ganze Oper in eine fortlaufende Deklamation zu verwandeln und dabei alles, was dem Fortschreiten der Handlung hinderlich ist, wie die in sich abgeschlossenen Arien, Finales u. s. w., möglichst zu entfernen. Die Texte, von ihm selbst gedichtet, behandeln die deutsche Sagenpoesie. Die „Oper der Zukunft“ soll aus dem Zusammenwirken aller einzelnen Künste bestehen; es wird Drama, Oper, Ballet zugleich sein. Poesie, Musik und Tanzkunst werden sich darin in innigster Harmonie vereinigen und die bildenden Künste, Malerei und Skulptur, allen Schmuck dazu hergeben, über den sie verfügen“. (P. Franck.) Seine Hauptwerke sind: „der Tannhäuser“, „Lohengrin“, „die Meistersinger von Nürnberg“, „Tristan und Isolde“ und seine Nibelungen-Tetralogie, bestehend aus dem Vorspiele „Rheingold“ und den drei Abteilungen: „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. Sein Schwanengesang war das Bühnenweihe-Festspiel „Parsifal“. Richard Wagner starb am 13. Februar 1883 zu Venedig. Sein Leichnam wurde nach Bayreuth gebracht und dort in der Villa „Wahnfried“ beigesetzt. Der gleichen Richtung huldigt

Dr. Fr. Liszt.

Er ist einer der begeisterten Vertreter und Übertrager des Wagner'schen Prinzips auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik.

Er wurde 1811 in Ungarn geboren, war Schüler von Czerny im Klavierspiel und von Salieri und Reicha in der Komposition; er hielt sich nach seiner Triumphreise durch ganz Europa abwechselnd in Weimar, Pest und Rom auf. Der größte Klavierspieler aller Zeiten, hat er durch seine staunenswerte und vollendete Technik der Klaviermusik völlig neue Bahnen erschlossen.

Neben seinen zahlreichen Klavierwerken sind zu nennen die Oratorien: „Elisabeth“, „Christus“, „die heilige Cäcilie; die „Graner Messe“; die symphonischen Dichtungen für Orchester: „Festklänge“, „Preludes“, „Ideale“, „Tasso“, „Hungaria“, „Orpheus“, „Prometheus“, „Mazeppa“ u. a. m.; letztere gehören der von Hektor Berlioz eingeführten Pogrammusik an.

Als Liszts Schüler sind nahmhaft zu machen: Hans v. Bülow (er galt als der erste und letzte Beethovenspieler), v. Bronsart, Tausig, Bendel, A. W. Gottschalg, A. Rubinstein u. a. m.

Die bedeutendste und bis in die Neuzeit hinreichende Künstlererscheinung Frankreichs ist

Hektor Berlioz (Berljos) (1803—1869).

Auf Beethoven weiter bauend, „ist er der noch heute nicht übertroffene Repräsentant der durch ihn auf die Spitze der musikalischen Charakteristik, wie der technischen Vollendung erhobenen Instrumentationskunst“ und der Begründer der sogenannten „Programmusik“. Von seinen Werken gelten als die besten die „Sinfonie fantastique“, „die Haroldsymphonie“, „Romeo und Julie“; die Oper „Benvenuto Cellini und das „Requiem.“

Als Komponisten der Jetztzeit sind neben den auf Seite genannten Meistern, vornehmlich auf dem Gebiete der Oper, noch zu nennen:

Joh. Jos. Abert, Opern: Anna von Landskron“, „König Enzio“, „Astorga“, „Ekkehard;“ symphonische Dichtung: „Columbus“.

Georges Bizet (Bisa), Oper: „Carmen“.

Ign. Brüll, Opern: „Goldenes Kreuz“, „Schach dem Könige“, „Gringoire“.

P. Cornelius, Opern: „Gunlöd“, „Il Pagliacci“.

Franz Curti, die Oper „Hertha“; Chorwerk: „die Gletscherjungfrau“.

Felicien David, Melodramen: „die Wüste“, „Columbus“.

Leo Delibes, Oper: „Copelia“.

Ign. Felix Dobrzyński, Oper: „die Flibustier“; Klaviersachen.

Anton Dworak (Böhme): Slavische Tänze; Rhapsodie; böhmische Opern; Streichquartette; dramatische Ouvertüre: „Husitska“.

Freih. v. Flotow, Opern: „Stradella“, „Martha“, „Indra“, „Zilka“.

Alex. Ssergiewitsch Faminzin, Oper: „Sardanapal“, „Uriel Acosta.“

Michael von Glinka (Russe), Opern: „das Leben für den Zaren“, „Russlan und Ludmilla“.

Hermann Götz, Oper: „der Widerspenstigen Zähmung.“

Karl Goldmark, Opern: „die Königin von Saba“, „Merlin“, „Sakuntala“; Orchestersuite: „Ländliche Hochzeit“ und viele Klaviersachen.

Emil Hartmann, Symphonie, op. 42; Ouvertüre: „Nordische Heerfahrt“; Suite: „Ein Karnevalsfest“; Quartette u. a. m.

Heinr. Hoffmann, Opern: „Schöne Melusine“, „Arnim“, „Ännchen von Tharau“.

Franz von Holstein, Opern: „der Heideschacht“, „der Erbe von Morly“, „die Hochländer“.

Engelbert Humperdink, Märchenspiel: „Hänsel und Gretel“.

Hummel, Oper: „Mara“.

Edmund Kretschmer, Opern: „die Folkungen“, „Heinrich der Löwe“, „Schön Rottraut“. Die „Geisterschlacht“ für Chor und Orchester.

Leoncavallo, Opern: „Bajazzo“, „Medici“, „Pagliacci.“

K. Ad. Lorenz, Oper: „Harald und Theano“. Chorwerke: „Otto der Große“, „Winfried“, „Krösus“.

Pietro Mascagni,[1]) Opern: „Cavalleria rusticana“ (Bauernehre), „Freund Fritz“, „die Rantzau“.

Jules Massenet, „Herodias“, „Cid“, „Saïs“, „Werther“.

Moszkowski, „Boabdil“.

Viktor Nessler, „der Trompeter von Säkkingen“, „der Rattenfänger von Hameln“.

Freiherr von Perfall, „Sakuntala“, „das Konterfei“, „Melusine“, „Junker Heinz“.

Jos. Reinthaler, Opern: „Kätchen von Heilbronn“, „Jephta“.

Karl Reinecke, Oper: „König Manfred“.

Bernh. Scholz, Opern: „Morgiano“, „Golo“, „Zietensche Husaren“.

---

[1]) Seit Mascagnis großen Erfolgen hat sich ein wahres Schaffensfieber der Opernkomponisten bemächtigt. Im Jahre 1893 allein wurden 81 italienische Opern komponiert, von denen 15 mit guten, 52 mit achtungsvollen Erfolgen zur Aufführung kamen. Daß es auch bei uns an Opernnovitäten nicht mangelt, ersieht man daraus, daß nach der „Musik. Rundschau“ im Jahre 1891 in Deutschland 30 neue Opern zur Aufführung kamen. Von den neueren Opernkomponisten, deren Werke mit mehr oder minder Erfolg zur Aufführung kamen, sind folgende zu nennen: Reinh. Becker, „Frauerlob“. Corti, „Osmano in Kandio“. Chabrier, „Gwendoline“. Catalani, „Wally“. Peter Cornelius, „der Barbier von Bagdad“. Felix Dräsike, „Herrat“. Enna, „die Hexe“. Jos. Förster, „die Rose von Pontevedra“. Cyrill Kistler, „Kunihild“. Mantegna, „Chavingy“. Alphons Maurion, das Singspiel: „die Wette“. A. Schulz, „der wilde Jäger“. Ed. Schütz, „Signor Formico“. Tirindelli, „Atenaide“. P. Taska, „A santa Lucia“. Berardini, „Il leone di Venezia“. Ed. Wurmb, „Codrillo“. Zois, „Venetianer“.

Dr. Kamillo Saint-Saëns, Opern: „Samson und Dalila“, „Heinrich VIII.“; außerdem symphonische Dichtungen: „Totentanz“, „Herkules“, „Phaeton“; Klaviertrios, Klavierquartette und Konzerte.

Xaver Scharwenka, Oper: „Malaswintha.“

Friedr. Smetana, Opern: „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „der Kuß“, „die verkaufte Braut“; symphonische Dichtung: „Vlatava“ (Moldau), „Sarka“.

Ambros. Thomas (Toma), Opern: „Mignon“, „Hamlet“.

Peter Tschaikowski, Opern: „Jolanthe“, „Pique Dame“; Symphonieen, Klavier- und Violinsachen.

Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.

Heinze, L., **Allgemeine Musiklehre für Seminaristen, Präparanden und Musikschüler.** 12. Auflage. Preis kart. 75 Pf.

— **Arbeitsheft A zur „Allgemeinen Musiklehre“.** Übungen im Bilden der Tonleitern, Intervalle und Accorde. Preis 60 Pf.

— **Arbeitsheft B zur „Allgemeinen Musiklehre“.** Übungen in den einfachsten Accordverbindungen und Schlüssen. Preis 60 Pf.

— **Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen nebst spezieller Behandlung der Harmonieen der Kirchentonarten.** 10. Auflage. Preis 2 Mk.

— **Erstes und zweites Arbeitsheft.** Progressiv fortschreitende Übungsaufgaben in der Harmonielehre. Preis à 60 Pf.

— **Drittes und viertes Arbeitsheft.** Preis à 60 Pf. (Parallelhefte zum ersten und zweiten Arbeitshefte.)

☛ „Heinze's Harmonielehre ist eins der besten Bücher über diesen Gegenstand; ja in Bezug auf die Modulationstheorie bietet er das Beste, was wir je in den zahlreichen Harmonielehren angetroffen haben. (Pädagog. Jahresbericht.)

— **Kleine Ausgabe der theoretisch-praktischen Harmonielehre.** Preis 1,40 Mark.

— **Übungsheft zur kleinen Ausgabe der Harmonielehre.** Preis 75 Pf.

☛ Herr Musikdirektor **P. Piel** in Boppard schreibt in der „Kathol. Lehrerzeitung“ 1891, Nr. 19, über die kleine Ausgabe der Harmonielehre:

Das angezeigte Buch gehört zu den **besten Unterrichtsbüchern,** die wir für den qu. Gegenstand besitzen, und **verdient weiteste Verbreitung.**

— **Theoretisch-praktische Harmonielehre.** Für den Gebrauch in evangelisch-lutherischen Lehrerbildungsanstalten bearbeitet von **B. Reichardt,** Kgl. Musikdirektor und Seminar-Oberlehrer. Preis 2 Mk.

— **Auserlesene Choräle für Männerstimmen,** zunächst für kathol. Seminare, Gymnasien 2c. 3. Auflage. Preis 80 Pf.

Kewitsch, Th., **„Vademecum“.** III. Teil. Eine Sammlung kleiner Orgelstücke in den modernen Tonarten zum Memorieren und zum Gebrauch beim Gottesdienst. Preis 3,50 Mk.

— **op. 15; Missa de Spiritu sancto.** Partitur. 2. Auflage. Preis 50 Pf.

Vesta, J., Deutsches Lese- und Bildungsbuch für katholische Schullehrer-Seminare. 6. Auflage bearbeitet von Dr. Wimmers und Weinstock. Preis 5 Mark.

Elsner, A. und **Sendler, R.,** Der Rechenunterricht in der Volksschule. Im Anschlusse an Dorns Aufgaben bearbeitet. Preis 3,50 Mk.

— Rechenbuch für Lehrerseminare. Im Anschlusse an Dorns Rechenhefte bearbeitet. Preis 2,20 Mk.

Sendler, R., Raumlehre für Präparandenanstalten. Mit 93 Abbildungen. 2. Auflage. Preis 1,20 Mk.

Mysliwski, Th., Wiederholungsbüchlein beim Unterrichte in der Physik. Zum Gebrauch in Seminarien und bei der Vorbereitung für die zweite Prüfung. Preis kart. 90 Pf.

Richter, E., Hauptdaten der Weltgeschichte, sowie Aufgaben und Fragen aus der Weltgeschichte. Ein Hilfsmittel beim Geschichtsunterricht im Seminar und bei der Vorbereitung für die zweite Lehrerprüfung. 5. Auflage. Preis 60 Pf.

— Wiederholungsbuch zum Unterrichte in der Naturgeschichte. Für den Gebrauch in Seminarien und bei der Vorbereitung für die zweite Lehrerprüfung. 2. Auflage. Preis kart. 1 Mk.

— Wiederholungsbuch zum Unterrichte in der Chemie. Für Seminare und für die Vorbereitung auf die zweite Lehrerprüfung. Preis kart. 80 Pf.

— Kurze Methodik des Zeichenunterrichts in der Volksschule. Mit 5 Figurentafeln. Preis 50 Pf.

Weinstock, A., Der deutsche Unterricht in der Volksschule. Grundsätze und Lehrproben. Preis 50 Pf.